

RÉPUBLIQUE FRANÇAISE

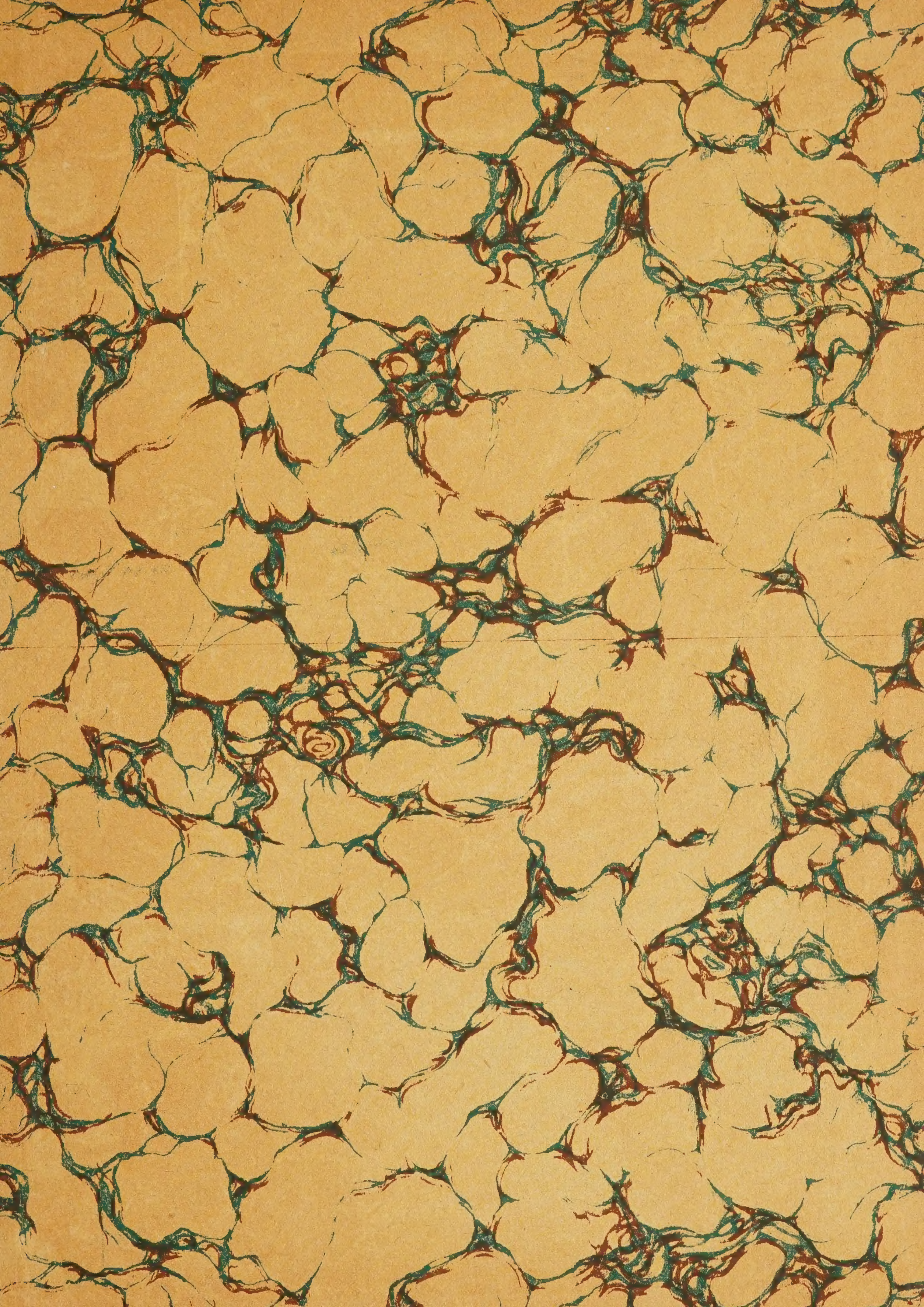
Liberté - Egalité - Fraternité



PRIX MUNICIPAL



FACULTY
of MUSIC
UNIVERSITY
OF TORONTO
Presented to the
Faculty of Music Library
by
The Estate of
John Hare




23



COLLECTION DES OPÉRAS FRANÇAIS

DE

GLUCK

ARMIDE

TRAGÉDIE LYRIQUE DE QUINAULT

REPRÉSENTÉE AU THÉATRE DE L'OPÉRA

AVEC LA MUSIQUE DE LULLI, EN 1686

(Reprises en 1703, 1713, 1724, 1746, 1761, 1764)

ET DONNÉE POUR LA PREMIÈRE FOIS AU MÊME THÉATRE

AVEC LA MUSIQUE DU CHEVALIER GLUCK

Le Mardi 23 Septembre 1777

Partition Piano et Chant

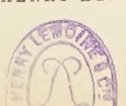
RÉDUITE ET ANNOTÉE PAR

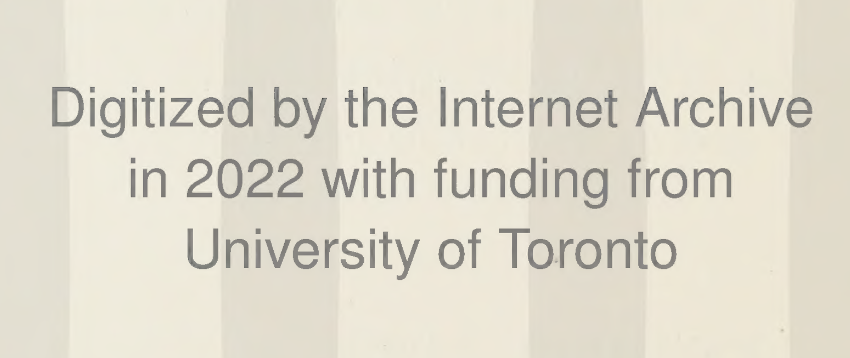
F.-A. GEVAERT

Prix net : 12 Francs

HENRY LEMOINE & Cie

17, Rue Pigalle, PARIS — BRUXELLES, Rue de l'Hôpital, 44





AVANT-PROPOS

Vers la fin de l'année 1774, Gluck avait toute raison d'être heureux et fier de l'œuvre accomplie en quelques mois. *Iphigénie en Aulide* et *Orphée*, apparus coup sur coup, avaient révolutionné le monde musical et tiré l'Opéra d'un marasme qui semblait inguérissable. Depuis le séjour des Italiens (1752-1754), le vieux répertoire national, impitoyablement battu en brèche par J.-J. Rousseau, était perdu dans la faveur du public. Les Bouffons étaient vengés. On avait pu les expulser, on n'avait pas réussi à ramener au goût du vieux chant français ceux qui avaient entendu les sémillantes mélodies de Pergolèse et de Jomelli. La solennelle Académie de Musique était désertée et s'évertuait vainement à varier ses affiches par des spectacles coupés, par des reprises de ballets [1].

Deux ouvrages remarquables, composés durant cette période désastreuse, l'*Aline*, de Monsigny (1766) et l'*Ernelinde*, de Philidor (1767), n'avaient pu secouer l'apathie du public. Gluck était venu, et, du jour au lendemain, tout avait changé. L'Opéra, retourné à la vie, rajeuni, transformé, voyait soudain s'ouvrir pour lui les perspectives les plus brillantes. Il avait retrouvé la prospérité ; les foules y accouraient, plus nombreuses que dans les meilleurs jours d'autrefois. « Jamais, dit un contemporain, je n'ai vu une si grande multitude « qu'aux représentations d'*Iphigénie*. Et quelle multitude encore ! les nationaux et les « étrangers, les ignorants et les connaisseurs, les vieillards et les enfants, les auteurs, les « compositeurs, les artistes de tout genre, applaudissant des pieds et des mains.... [2] » Et l'Anonyme de Vaugirard (Suard) écrit à Gluck : « Vous avez été plus heureux qu'un « réformateur ne devait s'attendre à l'être. Jamais le génie n'a opéré une si grande révolu- « tion avec un succès plus éclatant et plus rapide.... Ce n'était pas en Italie qu'il était « possible de consommer cette révolution que vous méditiez. Vous avez senti que, pour « les arts comme pour les mœurs d'un peuple, il est plus aisé de diriger au vrai et au « grand celui qui est encore loin du terme que celui qui s'en est écarté. Vous avez jeté les « yeux sur la France. Vous avez saisi le moment où, ennuyés de notre ancienne musique, « nous cherchions en tâtonnant celle qui pouvait nous convenir ; vous n'avez point été « effrayé de l'anathème lancé par M. Rousseau contre notre langue et vous l'avez jugée « digne de recevoir les plus grandes richesses de la musique. Enfin, vous êtes venu

---

1. Voir de Lajarte, *Catalogue de la bibliothèque musicale de l'Opéra*, t. I, p. 239 et suiv. Les dernières reprises de la plupart des œuvres les plus aimées autrefois eurent lieu pendant cette période : *Roland*, de Lulli, en 1755 ; *Iphigénie en Tauride*, de Campra et Desmarets, en 1762 ; *Armide*, de Lulli, en 1764 ; *Hippolyte et Aricie*, de Rameau, en 1767 ; *Thésée*, de Lulli, *Dardanus* et *Zoroastre*, de Rameau, en 1770 ; *Amadis*, de Lulli, *Alcyone*, de Marais (opéra longtemps fameux par sa Tempête), en 1771. Seul, le chef-d'œuvre de Rameau, *Castor et Pollux*, survécut à l'apparition de Gluck.

2. *Mémoires pour servir à l'histoire de la Révolution opérée dans la musique par M. le chevalier Gluck.* Paris, 1781, pp. 220-221.

« donner une musique vraiment nationale, vous nous avez formé des acteurs, des chan-
« teurs et un orchestre, vous avez fait de notre Opéra le premier théâtre lyrique de
« l'Europe[1]. »

En effet, le triomphe de la révolution musicale à Paris eut une portée universelle et fit de la capitale de la France, pour un siècle entier, le centre européen de la musique dramatique. A partir de cette époque, Gluck, arrivé à l'âge de soixante ans, a visiblement conscience de travailler à son œuvre définitive ; il cesse de composer des opéras italiens, même pour la cour de Vienne. Le réformateur de l'opéra français est proclamé prince des compositeurs dramatiques par les plus hautes autorités musicales et intellectuelles de son temps. En Italie, le P. Martini le propose comme modèle à tous les maîtres d'outre-monts ; en Angleterre, Burney l'appelle le Michel-Ange de la musique ; en Allemagne, le poète Wieland le caractérise par ce mot charmant, gravé plus tard sous son buste : *Il a préféré les Muses aux Sirènes*. En France enfin, J.-J. Rousseau, après avoir entendu *Iphigénie*, a le courage de désavouer ses opinions antérieures sur le caractère antimusical de la langue française ; Voltaire lui-même, si peu sentimental, déclare avoir été captivé par la musique de Gluck.

Des succès aussi éclatants ne pouvaient manquer d'allumer le plus furieux dépit dans les rangs de la coalition antigluckiste, déjà active avant *Iphigénie*. La maîtresse du vieux roi Louis XV, la fameuse Dubarry, avait accepté avec empressement de patronner cette ligue dirigée contre le compatriote et le protégé de la jeune Dauphine, l'infortunée Marie-Antoinette, alors âgée de dix-neuf ans. Par l'influence de l'intrigante favorite, des propositions officielles avaient été faites à Piccinni, pour l'attirer à Paris. Mais les événements de l'année 1774 avaient ruiné momentanément les projets et les espérances des adversaires de Gluck : au mois d'avril, le triomphe d'*Iphigénie en Aulide* ; quatre semaines plus tard, la mort de Louis XV, qui les privait d'un appui tout puissant à la cour et faisait de la protectrice du Tudesque détesté, la Reine de France ; enfin, pour brocher sur le tout, au mois d'août, le succès inouï d'*Orphée* qui faisait délirer tout Paris. Sans se donner pour vaincus, les détracteurs du héros du jour, réduits à l'impuissance, durent, en attendant des jours meilleurs, se contenter de pérorer dans les soupers, de cabaler dans les couloirs de théâtre. N'osant plus, comme vingt ans auparavant, préconiser le retour au vieux répertoire, trop manifestement abandonné du public, ces arbitres du goût, qui ne connaissaient l'*operia seria* des Italiens que par quelques airs entendus au concert, prêchaient

---

1. *Mémoires*, pp. 282-283. — « Ce n'était rien (pour le chevalier Gluck) d'avoir créé une musique drama-
« tique, il fallait des acteurs, des chanteurs, des exécutants. Il trouva un orchestre qui ne voyait guère dans la
« musique que des *ut* et des *ré*, des noires et des croches ; des assortiments de mannequins qu'on appelait
« des chœurs ; des acteurs dont les uns étaient aussi inanimés que la musique qu'ils chantaient, et les autres
« s'efforçaient de réchauffer à force de bras et de poumons une triste et lourde psalmodie ou de froides chan-
« sons. *Prométhée secoua son flambeau et les statues s'animèrent.* Les instruments de l'orchestre devinrent
« des voix sensibles qui rendaient des sons touchants ou terribles, qui poussaient tantôt des cris, tantôt des
« gémissements, qui s'unissaient toujours à l'action pour en fortifier ou en multiplier les effets. Les acteurs
« apprirent qu'une musique, tout à la fois parlante et expressive, n'avait besoin que d'être bien sentie pour
« entraîner une action forte et vraie. Les figurants du Chœur, mis en mouvement par l'âme qui animait toute
« la machine, furent étonnés de se trouver des acteurs, et les danseurs furent encore plus étonnés de n'être
« plus rien sur un théâtre où ils étaient accoutumés à être presque tout. » (*Mémoires*, p. 108.) Pour se faire une idée de ce qu'était l'exécution musicale à l'Opéra lorsque Gluck apporta l'*Iphigénie,* lire dans le tome I des *Essais* de Grétry, la notice consacrée à *Céphale et Procris*.

maintenant une réforme de l'opéra français, sur le modèle des drames musicaux de l'école napolitaine. Au reste, à ce moment de dépression et de détresse, la ligue ne possédait pas encore ses deux publicistes émérites. Marmontel ne perdait pas l'espoir de devenir le collaborateur du musicien acclamé, et Laharpe avait encore récemment tressé des couronnes à l'auteur d'*Iphigénie*. La guerre qui se préparait dans l'ombre ne devait éclater au grand jour que plus d'un an après.

Il s'agissait maintenant, pour Gluck, de remplacer ce qu'il avait aboli : de reconstituer un répertoire tout à fait nouveau pour l'Académie royale de Musique, réduite à des opéras-ballets ou à des spectacles exclusivement formés de danses les jours où elle ne jouait pas *Iphigénie* ou *Orphée*. Ces deux chefs-d'œuvre avaient fait le vide autour d'eux ; aucune nouvelle tragédie lyrique ne tenta de se produire à côté de celles de Gluck, de 1774 à 1778. Pour remédier à cette situation et donner une variété suffisante à son affiche par la production périodique d'ouvrages inédits, l'administration de l'Opéra comptait, avant tout, sur l'homme qui venait de lui procurer en une seule année deux succès sensationnels, mais elle désirait en même temps donner satisfaction aux panégyristes de l'art ultramontain et exploiter une rivalité naissante qui, pour elle, ne présageait que salles pleines, représentations animées, recettes magnifiques. Les négociations auparavant entamées avec Piccinni furent reprises avec le consentement exprès de la Reine, très éprise de musique italienne, malgré son affectueuse admiration pour Gluck, et d'ailleurs trop magnanime pour vouloir imposer ses préférences personnelles à la nation qu'elle avait adoptée pour sienne et qui l'adorait — alors.

Pour ce qui est de Gluck, il fut convenu entre lui et les directeurs de l'Opéra qu'il s'occuperait immédiatement de remanier pour la scène française son *Alceste* italienne, jouée à Vienne en 1767, et qu'aussitôt après il mettrait en musique une des pièces de Quinault. Le prestige de ce poète, comme auteur de tragédies musicales, avait survécu, en dépit de Boileau, à l'effondrement de l'œuvre de Lulli, disparue à jamais de la scène, et les habitués de l'Opéra demandaient à grands cris qu'on leur rendît un de ces poèmes admirés, — *Roland, Atys, Thésée*, *Amadis* ou *Armide* — rajeuni et embelli par une musique du style nouveau. Un tel vœu cadrait trop bien avec les plus chers désirs du réformateur pour qu'il ne se hâtât pas d'y souscrire. Il trouvait par là l'occasion de démontrer aux Français que sa conception du drame en musique se rattachait à leurs traditions nationales, puisque son projet de réforme consistait tout uniment à continuer, avec les ressources musicales acquises depuis un siècle en Italie et en Allemagne, le programme artistique des Lulli et des Rameau [1], seul moyen, selon lui, d'arriver à l'élaboration d'une forme de musique dramatique appropriée aux exigences sentimentales et intellectuelles de tous les peuples de l'Europe [2]. De

---

1. C'est évidemment en guise d'hommage à Lulli, que Gluck, à certains endroits de son *Armide*, rappelle soit un rythme, soit un ton, soit un dessin mélodique employé à l'endroit correspondant de l'œuvre de son prédécesseur. Exemples, au Ier acte : « Dans un jour de triomphe, au milieu des plaisirs » ; « Vous troublez-vous d'une image légère » ; « La chaîne de l'hymen » ; au IIIe acte : « Venez, venez, Haine implacable ! » etc. De pareilles allusions musicales ne pouvaient passer inaperçues à l'oreille de ceux qui, une douzaine d'années auparavant, avaient encore entendu l'ancienne *Armide*.

2. L'extrait suivant d'une lettre de Gluck, écrite de Vienne au *Mercure de France*, dans les premiers jours de 1773, prouve que l'idée d'une musique dramatique internationale hantait déjà le cerveau du réformateur

pareilles idées étaient en parfaite harmonie avec les aspirations humanitaires de la génération idéaliste qui préparait inconsciemment la grande et terrible Révolution.

Gluck quitta Paris au lendemain d'une fête donnée à Versailles le 27 février 1775, en l'honneur de l'archiduc Maximilien d'Autriche. « MM. les Comédiens italiens ordinaires du Roi » (lisez les acteurs de l'Opéra-Comique) y avaient joué *L'Arbre enchanté*, une paysannerie galante de Favart, mêlée d'ariettes, dont Gluck avait composé la musique seize ans auparavant, pour une représentation au château de Schœnbrunn[1]. Aussitôt rentré chez lui, à Vienne, il se mit en devoir de terminer sa version française de l'*Alceste*, ensuite il aborda la composition du *Roland* de Quinault. Mais ayant appris bientôt après que l'administration de l'Opéra, tout en n'ignorant pas qu'il travaillait à cet ouvrage, avait confié à Piccinni le même poème retouché par Marmontel et réduit en trois actes, il fut outré du procédé, et, ne voulant d'aucune façon se prêter à une sorte de concours devant le public parisien, il condamna au feu tout ce qu'il avait déjà fait de l'œuvre commencée[2]. Puis il jeta son dévolu sur *Armide*, le plus fameux des drames de Quinault. Cet opéra, réputé aussi le chef-d'œuvre de Lulli, avait encore été remis à la scène onze ans auparavant avec un véritable succès (28 représentations), dû sans doute au mérite du poème et à la grande célébrité de la pièce, car en ce qui concerne la musique, Rousseau avait depuis plus de vingt ans démontré la faiblesse et l'insuffisance d'un des morceaux les plus vantés de la partition, le grand monologue de l'héroïne à la fin du IIe acte : « *Enfin, il est en ma puissance !*[3] »

Comme toutes les *opere in musica* composées pour les cours italiennes du XVIIe siècle, la fable dramatique du poème de Quinault n'est pas condensée dans une suite de scènes qui s'enchaînent étroitement. Le sujet d'*Armide*, emprunté à un des plus beaux épisodes de la *Jérusalem délivrée* du Tasse, renferme des situations du plus haut pathétique, mais l'action se déroule longuement, coupée à chaque moment par des intermèdes gracieux, des danses. Le IVe acte en entier est un hors-d'œuvre qui vient interrompre la marche du drame, alors que le spectateur attend le dénouement ; aucun des personnages principaux n'y apparaît, en sorte que la scène est uniquement occupée par des acteurs de second plan. En outre la forme poétique du texte, excellente pour la récitation notée du temps de Lulli, se prête aussi peu que possible au chant purement musical, périodique, à cause du mélange continuel de mètres différents et du retour irrégulier de la rime. Gluck aurait pu aisément imprimer un mouvement plus chaleureux à l'action et abréger sa besogne en supprimant des détails languissants, des épisodes accessoires, comme on l'avait déjà fait aux dernières reprises de l'opéra de Lulli. Il ne le voulut point, comptant à juste titre sur les ressources

---

avant son arrivée en France. « Avec l'aide du fameux M. Rousseau de Genève, que je me proposais de consulter, « nous aurions peut-être ensemble, en cherchant une mélodie noble, sensible et naturelle, avec une déclama- « tion exacte selon la prosodie de chaque langue et le caractère de chaque peuple, pu fixer le moyen que « j'envisage *de produire une musique propre à toutes les nations, et de faire disparaître la ridicule distinction « des musiques nationales.* » (*Mémoires*, p. 10.)

1. Deux ariettes seulement sont étrangères à l'opéra-comique de 1759 ; l'une d'elles est tirée du *Cadi dupé* : n° III, « Près de l'objet qui m'enflamme » ; l'origine de l'autre, n° XII, « Pierrot ne se trompe pas », m'est inconnue.

2. La suite des événements donne lieu à supposer que l'idée d'un concours entre les deux compositeurs fut le résultat d'une entente entre les directeurs de l'Opéra et Marmontel, et que le *Roland* commencé par Gluck à Vienne était la version abrégée de l'intrigant académicien.

3. Nous publions ce morceau, avec l'analyse critique de Rousseau, dans l'*Appendice*, p. 1 et suiv.

infinies de son art pour soutenir l'attention de l'auditeur dans les moments où l'action se ralentissait ou restait suspendue. Quant au manque de symétrie dans la versification de Quinault, il l'estimait favorable, non seulement au chant affranchi de la mesure, au récitatif proprement dit, mais à toute cantilène appelée à traduire les mouvements de la passion individuelle; aussi se proposait-il d'en tirer des effets entièrement nouveaux. En conséquence, il résolut de mettre le poème de 1686 en musique depuis le premier vers jusqu'au dernier, à l'exception toutefois du Prologue, hors-d'œuvre insipide, dont les Parisiens depuis longtemps ne supportaient plus les fadaises mythologiques[1]. Indigné d'ailleurs des intrigues qui s'ourdissaient contre lui à Paris, et piqué au vif par les agissements des directeurs de l'Opéra, Gluck était bien aise de montrer à tout le monde, adversaires et amis, qu'il n'avait pas besoin que l'on abrégeât pour lui les tragédies de Quinault, ni qu'on y introduisît des stances en vers lyriques, afin de donner lieu à des airs ou à des cavatines, ainsi que Marmontel l'avait fait pour *Roland*. La seule modification qu'il se permit fut de terminer la scène terrible de la Haine par quatre vers ajoutés :

O ciel ! quelle horrible menace !
Je frémis, tout mon sang se glace.
Amour ! puissant Amour ! viens calmer mon effroi
Et prends pitié d'un cœur qui s'abandonne à toi !

et l'on sait qu'il fit de cette fin d'acte la page musicale la plus émouvante que jamais compositeur dramatique ait écrite.

Après avoir terminé son remaniement d'*Alceste*, Gluck employa le reste de l'année 1775 à la composition d'*Armide*. Pendant ce temps, l'Académie royale de musique, toujours à court de spectacles, faisait jouer (le 1er août) un opéra-ballet, ou plutôt un pastiche que Gluck avait fabriqué à la hâte avant de quitter Paris. *Cythère assiégée* était un ancien opéra-comique français, composé pour la cour d'Autriche en 1759, et que le compositeur avait amplifié en y introduisant des danses et des morceaux de chant tirés de ses œuvres antérieures. Bien que la partition renferme plusieurs pages pleines de saveur, elle n'obtint aucun succès et atteignit à grand'peine vingt-deux représentations, soit parce que l'auteur n'avait pas été là pour veiller à la bonne exécution de son ouvrage, soit parce que sa supériorité dans le genre tragique était trop fortement établie pour qu'on lui reconnût par surcroît un talent réel dans le genre gracieux. L'abbé Arnaud, un de ses enthousiastes fanatiques, avait tué le nouvel opéra-ballet par son mot célèbre : « Hercule est plus habile à manier la massue que les fuseaux. » Si le bon abbé avait entendu « dire » par des chanteurs d'opéra comique quelques-unes des ariettes de l'*Ile de Merlin*, du *Cadi dupé*, des *Pèlerins de la Mecque* ou même de l'ancienne *Cythère assiégée*, il se serait convaincu que son Hercule musicien savait trousser aussi galamment un petit air d'opéra-comique ou un couplet de vaudeville que Philidor, Monsigny ou Grétry.

Gluck ne semble pas s'être beaucoup ému de cette mésaventure; au moins n'y fait-il aucune allusion dans sa correspondance. Au commencement de l'année 1776, il avait terminé la musique d'*Armide*. Cela résulte d'une lettre qu'il écrivit à son ami et collaborateur, le bailli du Rollet[2], vers la fin de janvier. Il dut arriver peu de temps après à Paris, apportant

---

1. Déjà les opéras de Rameau, à partir de *Castor et Pollux* (1737), n'ont plus de prologue.
2. L'ancien diplomate eut la légèreté de communiquer cette lettre aux journaux, indiscrétion qui eut les

aux directeurs de l'Opéra sa partition française d'*Alceste*; car cette œuvre sublime parut déjà devant le public parisien le 12 avril suivant. Quant à son *Armide*, il était résolu de ne pas s'en dessaisir avant d'avoir pris toutes les sûretés possibles vis-à-vis des directeurs de l'Opéra, en qui il n'avait pas une confiance entière. « Je reconnais que M. Hébert est un « galant homme », dit-il dans la susdite lettre, « et c'est la raison pour laquelle je ne suis pas « éloigné de lui donner mon *Armide*; aux conditions cependant que je vous ai marquées « dans ma précédente lettre et dont les essentielles, je vous le répète, sont qu'on me don- « nera au moins deux mois pour former mes acteurs et actrices, que je serai maître de « faire autant de répétitions que je croirai nécessaires, qu'on ne laissera doubler aucun « rôle, et qu'on tiendra un autre opéra tout prêt pour le cas où quelque acteur ou actrice « tomberait malade. Voilà mes conditions, *sans lesquelles je garderai l'*Armide *pour mon « plaisir. J'en ai fait la musique de manière qu'elle ne vieillira pas de sitôt*.... L'ensemble « de l'*Armide* est si différent de celui de l'*Alceste*, que vous croirez que les deux opéras ne « sont pas du même compositeur..... *Aussi ai-je employé le peu de suc qui me restait pour « achever l'*Armide. *J'ai taché d'y être plus peintre et plus poète que musicien.* Vous en « jugerez si on veut l'entendre. *Je vous confesse qu'avec cet opéra j'aimerais finir ma « carrière*.... » Le pauvre grand homme ne se doutait pas qu'après l'*Armide*, il lui resterait encore assez de « suc » pour donner au monde un pendant à ce chef-d'œuvre, son *Iphigénie en Tauride !*

Certes, le célèbre réformateur de l'opéra devait avoir pleine conscience de sa haute valeur, pour oser affirmer tranquillement que la musique d'*Armide* ne vieillirait pas de sitôt. Et cependant, il est douteux que dans ses rêves de gloire les plus audacieux, il ait été jusqu'à s'imaginer que plus d'un siècle après lui, son œuvre de prédilection serait encore considérée par beaucoup de musiciens — dont je suis — comme le plus beau des opéras écrits jusqu'à ce jour[1]. La personnalité puissante de l'artiste, où se combinent de la manière la plus curieuse les influences de race (slave[2]), d'éducation technique (allemande), de culture (italienne et française), revit tout entière dans cette œuvre travaillée avec tout le soin, toute l'application dont un ouvrier génial est susceptible. Si les autres partitions de Gluck se perdaient sans exception, l'*Armide* seule suffirait à maintenir son auteur au premier rang des compositeurs dramatiques. On conçoit que l'artiste, parvenu à la maîtrise, ait caressé l'idée de donner pour couronnement à sa carrière un drame dont le sujet, la contexture scènique et la forme littéraire lui donnaient l'occasion de produire son talent sous des aspects divers et en partie inconnus du public français. L'action d'*Armide* ne met plus le spectateur en présence des figures poétiques de la Grèce fabuleuse et héroïque,

---

conséquences les plus fâcheuses pour Gluck et, en premier lieu, celle de le brouiller à mort avec Marmontel, qui y était traité « d'auteur d'opéras prétendus comiques ».

1. J'entends ici par opéra *le drame musical exprimé principalement par le chant des acteurs et complété par l'orchestre.* Notre époque a vu naître le *drame musical symphonique*, conception fondée sur le principe diamétralement opposé. Contemporain de cette évolution du drame musical, je n'ai pas qualité pour décider si elle constitue, oui ou non, un progrès esthétique. Ceux qui vivront vers 1950 sauront si « ceci aura tué cela ».

2. Gluck appartenait à une famille de forestiers et de chasseurs qui, de père en fils, étaient au service des grands seigneurs féodaux de la Bohême. La véritable orthographe paraît avoir été *Kluk*, nom essentiellement tchèque. C'est ainsi qu'on le lit sur le livret d'un de ses premiers opéras, l'*Ippolito*, joué à Milan en 1745.

Orphée, Iphigénie, Alceste ; ce n'est pas une tragédie au sens antique ; elle ne se propose pas uniquement d'éveiller des impressions de pitié et de terreur. C'est en quelque sorte un drame romantique, si l'on peut employer cette expression en parlant d'un poème du temps de Louis XIV ; il nous transporte dans le monde charmant et irréel des conteurs du moyen âge. Des personnages naïvement pittoresques (suivantes, paladins), des divinités de la mythologie gréco-romaine (la Haine, les Plaisirs, les Naïades), des démons sortis de l'enfer chrétien, se mêlent aux trois grandes figures du drame : la royale magicienne, d'abord impérieuse, vindicative, puis éperdument amoureuse, angoissée, désespérée, démente ; le vieux roi nécromant ; le jeune héros vaillant et candide, changé par des artifices magiques en un esclave d'amour. Une action théâtrale aussi prodigieusement variée devait offrir à l'imagination du musicien les contrastes les plus frappants. Quelle étonnante opposition s'établit entre les scènes dramatiques où grondent et éclatent les orages de la passion la plus intense (arrivée du guerrier mourant à la fin du I[er] acte, p. 52 et suiv. ; vengeance de la magicienne s'effondrant dans l'amour, p. 108 ; évocation de la Haine, ébats orgiastiques, imprécations, prophéties terribles, pp. 133-171 ; fureurs de l'amante abandonnée, écroulement final, p. 281) et les pages mélodieuses qui ne respirent que grâce, douceur et volupté (rêverie langoureuse de Renaud au bord du fleuve enchanté, p. 86 ; danses et chants des Naïades, p. 91 et suiv., des démons bucoliques, p. 188 et suiv., des Plaisirs, p. 254 et suiv.). D'autre part, la contexture métrique des vers de Quinault a suggéré au compositeur l'usage étendu d'une forme de chant dramatique essentiellement expressive et apte à traduire l'état d'âme permanent et les modifications successives du sentiment dans les personnages agissants du drame. Nous allons voir en quoi consiste cette forme caractéristique du chant théâtral.

On sait que l'opéra italien, avant les innovations de Gluck, ne comportait guère que deux types de chant monodique, nettement séparés l'un de l'autre même par leur accompagnement instrumental : le *récitatif sec,* déclamation notée à rythme libre, chantée sur les accords du clavecin ; l'*air* (généralement à *Da capo*), cantilène de caractère lyrique ou pur exercice de virtuosité vocale, morceau toujours accompagné par l'orchestre. A partir d'*Iphigénie en Aulide*, Gluck, dans ses récitatifs, répudie le timbre maigrelet du clavecin et le remplace par la sonorité vivante et grasse des instruments à archet ; il conserve le cadre de l'air, mais en le resserrant, en lui donnant un contenu dramatique, et en le débarrassant de ses développements parasites (ritournelles, vocalises, etc.). L'*Orphée* et l'*Alceste* français ne dépassent pas encore sensiblement cette manière. Il en est autrement pour *Armide*. Ici, le récitatif proprement dit tient peu de place ; des airs coupés à la manière ordinaire ne se rencontrent plus dans les rôles principaux, à une seule exception près (« Ah ! si la liberté me doit être ravie », p. 118). Et voici la nouveauté. Les tirades que le poète met dans la bouche des personnages prennent généralement la forme d'*ariosos*, de cantilènes soumises à la mesure, mais affranchies de symétrie rythmique, sans reprises, sans répétitions de paroles ; la mélodie marche droit devant elle, passant parfois brusquement au vrai récitatif, d'autres fois terminant des phrases commencées en chant non mesuré. Il ne s'agit plus ici, comme chez Lulli, d'une déclamation notée où les intonations musicales se bornent à suivre servilement l'accent rhétorique. Nous voyons se produire chez Gluck une transformation du texte poétique en un langage de sons et de rythmes révélant l'essence intime du sentiment, essence inaccessible au langage articulé sans le secours du *mélos* (exemples pris dans les deux premiers actes : « Je ne triomphe pas du

plus vaillant de tous », p. 12 ; « Les enfers m'ont prédit cent fois », p. 15 ; « Je vois de près la mort qui me menace », p. 21 ; « Si je dois m'engager un jour », p. 28 ; « Plus j'observe ces lieux », p. 86 ; « Ah ! quelle cruauté de lui ravir le jour », p. 111). Quant aux formes symétriques de la mélodie vocale, issues de l'air de danse, le compositeur de la nouvelle *Armide* les garde plus spécialement pour les personnages de second plan. (Exemples dans les phrases des deux suivantes, pp. 8-20, pp. 122-130, dans les ariettes des naïades, pp. 92-102 ; dans les chants des bergers-démons, des Plaisirs, etc.). De là une opposition nettement tranchée entre les parties intégrantes de l'action et les scènes épisodiques.

Cependant tous ces contrastes, toute cette variété d'effets musicaux ne suffiraient pas à mettre l'*Armide* de Gluck hors de pair, parmi les chefs-d'œuvre de la scène lyrique, si elle ne portait la marque indélébile des productions artistiques destinées à durer : l'unité de style ou, si l'on veut, le style tout court, condition vitale qui implique chez l'artiste, outre l'imagination créatrice, la faculté de subordonner ses créations à un plan d'ensemble, avec le pouvoir d'embrasser et de garder présents dans sa pensée tous les éléments de l'œuvre en voie d'élaboration. Cette faculté souveraine, qui prend sa source dans l'intellect, mais ne devient efficace pour l'artiste créateur qu'après s'être convertie en sentiment, n'est guère visible dans les opéras de Gluck antérieurs à 1760 : les trouvailles géniales y semblent jetées comme au hasard. Ce fut seulement aux approches de la cinquantaine que le grand musicien trouva son chemin de Damas. Le don du style se révéla à son esprit sous l'influence de deux esthéticiens éminents, Calsabigi et Jean-Jacques[1]. On le voit apparaître pour la première fois dans *Orfeo* ; il atteint son point culminant dans *Armide*. Les plus éclairés parmi les contemporains de Gluck en furent vivement frappés, ainsi que le prouve ce passage tiré d'un compte-rendu de la première représentation : « Quand on « examine le poème d'*Armide*, on ne sait ce que l'on doit admirer le plus, ou la hardiesse « avec laquelle le chevalier Gluck a conçu le plan musical de son drame, ou la sûreté « avec laquelle il l'a exécuté. On voit qu'il ne s'est dissimulé aucune des difficultés de « son œuvre, et qu'il les a toutes surmontées[2]. »

La parfaite unité du style musical[3] est d'autant plus remarquable dans l'*Armide*, que la

---

1. Gluck s'est fait un devoir de proclamer hautement ses obligations envers ses deux guides intellectuels dans une lettre écrite au *Mercure de France* en février 1773 : « Je me ferais un reproche sensible, si je consen- « tais à me laisser attribuer l'invention du nouveau genre d'opéra italien dont le succès a justifié la tentative : « c'est à M. de Calsabigi qu'en appartient le principal mérite ; et si ma musique a eu quelque éclat, je crois « devoir reconnaître que c'est à lui que j'en suis redevable. » Et plus loin : « L'étude que j'ai faite des ouvrages « de M. Rousseau sur la musique, la lettre entre autres dans laquelle il fait l'analyse du monologue de « l'*Armide* de Lulli, prouvent la sublimité de ses connaissances et la sûreté de son goût, et m'ont pénétré « d'admiration. Il m'en est demeuré la persuasion intime que s'il avait voulu donner son application à l'exer- « cice de cet art, il aurait pu réaliser les effets prodigieux que l'antiquité attribue à la musique. Je suis charmé « de trouver ici l'occasion de lui rendre publiquement ce tribut d'éloges que je crois qu'il mérite. » (*Mémoires*, pp. 8-10.) Ces lignes, dans leur naïve emphase, vengent l'auteur du *Devin de village* des injustifiables dédains dont il est l'objet chez presque tous les écrivains musicaux du XIXe siècle. Composer une bluette capable de supporter la représentation théâtrale pendant plus de trois quarts de siècle (1752-1829) n'est pas à la portée de beaucoup de musiciens, même très savants. D'autre part écrire une page de critique musicale telle que l'analyse du monologue de l'*Armide* de Lulli n'est pas non plus le fait de beaucoup de personnes.

2. *Mémoires*, pp. 257-258.

3. Cette unité, aussi facile à constater qu'elle est difficile à démontrer, ne se manifeste *extérieurement* dans l'*Armide* que par un seul élément technique, l'instrumentation, laquelle est traitée avec une sobriété

partition renferme, en plus grande quantité qu'aucune autre œuvre du maître, des éléments empruntés à ses opéras antérieurs. Cette pratique, fréquente chez lui de tous temps, l'est devenue encore davantage à sa période définitive, alors qu'il ne voyait plus dans les productions de sa jeunesse que des ébauches, des études d'atelier. Sauf *Orfeo* et *Alceste*, remaniés pour la scène française, ses opéras italiens ont été traités par lui comme des épaves dont quelques débris seulement ont paru à ses yeux dignes d'être utilisés encore. Or, sauf un seul morceau qui, à mon avis, dépare le chef-d'œuvre (l'*allegro* de l'ouverture), toutes ces adaptations font si complètement corps avec le reste de l'ouvrage, qu'il est impossible de trouver trace d'une soudure au cours de la partition.

Les morceaux ayant appartenu primitivement à d'autres ouvrages se divisent en deux catégories. Les uns, en petit nombre, ont été simplement déplacés sans subir des changements notables ; ce sont des pages purement instrumentales :

1° L'*Ouverture*, précédemment employée comme prélude du *Telemacco* (1765) et des *Feste d'Apollo* (1769), accrue dans l'*Armide* de la phrase intermédiaire en *la* mineur ;

2° La *Danse des Furies* (p. 146) et

3° La *Sicilienne* (p. 261), prises toutes deux au ballet de *Don Juan* (1761).

Les autres, plus nombreux, et tous des morceaux de chant, ont été remaniés et pour la plupart profondément modifiés.

4° Ariette de Sidonie : « Vous troublez-vous d'une image légère » (p. 19), empruntée à *Paride ed Elena*, air *Nell' idea ch'ei volge in mente* ;

5° Seconde partie de la monodie d'Hidraot : « Pour vous, quand il vous plaît » (p. 25) ; le motif principal se trouve en germe dans un passage de l'ouverture de *Tetide* (1760) ;

6° Duo : « Esprits de haine et de rage » (p. 75 et suiv.), *cinquième* version d'un thème (un motif d'appel) qui semble avoir obsédé Gluck dès le début de sa carrière : *Sofonisba* (1744), *Là sul margine del Lete ;* les *Nozze d'Ercole* (1747), *Saprò delle procelle* ; la *Clemenza di Tito* (1752), *Getta il nocchier* ; enfin le *Telemacco* (1765), *Se per entro alla nera foresta ;*

7° Duo des paladins envoyés à la recherche de Renaud : « Fuyons les douceurs dangereuses » (p. 216 et suiv.), emprunt fait à l'air de l'*Innocenza giustificata* (1755) et d'*Antigono* (1756), *Quercia annosa* ;

8° Ariette avec chœur dansé : « Les plaisirs ont choisi pour asile » (p. 248), prise dans le *Cadi dupé* (1761) : « Si votre flamme est trahie. »

Et voici qui est plus étonnant : des huit fragments dont se compose la scène prodigieuse de la Haine, six ont été tirés d'anciennes œuvres :

9° L'évocation, « Venez Haine implacable » (p. 133), apparaît dans l'air d'*Artamene* (1742), « *Presso l'onda d'Acheronte* », et dans l'*Innocenza giustificata*, « *Fiamma ignota* » ;

10° Le chant dialogué de la Haine et du chœur, « Plus on connaît l'amour » (p. 139 et

---

voulue et uniforme d'un bout à l'autre de l'œuvre, et à travers les oppositions les plus violentes. Les trombones ne s'y font pas entendre, même à la sinistre évocation de la Haine, où les sons rauques de la *tartarea tromba* sont donnés aux cors et aux bassons. Gluck a-t-il évité la sonorité massive du trio des cuivres pour mieux marquer le caractère irréel, allégorique, de toute la scène ? Les trompettes associées aux timbales se taisent depuis le triomphe d'Armide, au Ier acte, jusqu'à la fin du IVe. Elles ont seulement quelques éclats isolés dans l'exorcisme : « Amour, sors pour jamais. » Le quatuor des cordes constitue à lui seul tout l'orchestre pendant la plus grande partie du drame, et cela suffit dans les situations les plus fortes. *Aucun compositeur n'a eu, au même degré que Gluck, le sentiment de la sonorité de ce groupe instrumental.*

suiv.) a son précurseur dans un air d'*Ippolito* (1745), « *Ah, già parmi* » et dans celui de *Telemacco,* « *Freme gonfio di torbide spume* » ;

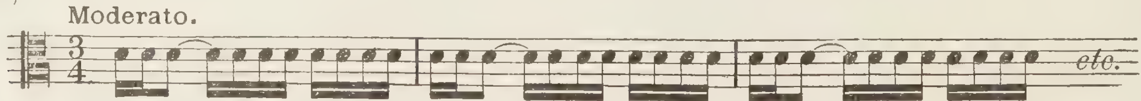
11° La danse des Furies (voir plus haut) ;

12° L'exorcisme de la Haine, auquel répond le chœur, « Amour, sors pour jamais » (p. 148), est un remaniement du superbe air de contralto dans *Telemacco,* « *Dall' orrido soggiorno* », morceau reproduit dans les *Feste d'Apollo* ;

13° Les foudroyantes apostrophes que la Haine et sa suite lancent, en partant, à l'amoureuse éperdue, « Suis l'Amour, puisque tu le veux » (p. 163 et suiv.), reproduisent, avec plus de concision, une scène de situation semblable dans *Paride ed Elena*, « *Va coll amata in seno* » ;

14° Enfin, le court et sublime monologue par lequel se termine toute la scène, « O ciel, quelle horrible menace » (pp. 272-274), est bâti sur un rythme obstiné des seconds violons, qui se trouve à l'état embryonnaire dans le morceau précité de *Paride ed Elena.*

Ainsi, cette longue scène, dont les divers éléments musicaux sont si étroitement liés entre eux qu'on la dirait créée d'un seul jet, se trouve être le résultat d'un travail semblable à celui du mosaïste. Voilà certes un phénomène singulièrement déconcertant au premier abord. Pour l'expliquer, force est de supposer chez Gluck un don pareil à celui qu'on appelle chez le littérateur le sens de la propriété du langage, la faculté d'éveiller dans l'esprit du lecteur des images nettes, des idées précises. Si l'analogie est réelle, comme nous sommes porté à le croire, Gluck devait posséder, à un degré plus éminent qu'aucun autre musicien, la faculté intuitive de discerner, non seulement la valeur expressive d'un contour mélodique, d'un schéma rythmique, mais encore les significations différentes que cette mélodie et ce rythme étaient aptes à prendre dans le sentiment de l'auditeur, indépendamment des paroles auxquelles ils avaient été primitivement associés. Quand on examine les textes dissemblables que parfois Gluck a pu, sans commettre des contre-sens expressifs, mettre successivement sous la même cantilène, on s'aperçoit que la *sémantique* du langage des sons a ses lois particulières, bien différentes de celles qui régissent les changements de signification dans les mots. Au reste, l'expérience quotidienne ne nous apprend-elle pas que, *dans l'expression d'un sentiment passionné, c'est le ton seul qui détermine le véritable sens des mots* ? Et la sagesse des nations n'a-t-elle proclamé depuis longtemps que « c'est l'air (et non le texte) qui fait la chanson »? En définitive Gluck lui-même n'avait pas pleinement conscience de son don particulier en 1773, lorsqu'il écrivait au *Mercure de France* : « Ma musique ne tend qu'à « la plus grande expression et *au renforcement de la déclamation poétique.* » Ajoutons encore qu'aucun compositeur n'a su, comme lui, reprendre d'anciennes idées musicales au point où il les avait laissées des années auparavant, y découvrir les éléments viables et leur infuser une nouvelle et définitive existence. Une formule rythmique insignifiante, en apparence,



Paride ed Elena, partition imprimée (pp. 179-180).

ne lui a-t-elle pas suggéré la formidable menace qui retentit au cœur d'Armide, après la disparition de la Haine, et prophétise la catastrophe finale ? En vérité, tout est extraordinaire chez cet homme : son œuvre, la nature de son talent, le développement tardif de son génie et jusqu'à son procédé de composition.

Armide parut sur la scène de l'Académie royale de Musique, le 23 septembre 1777, un an et cinq mois après l'*Alceste* française. Gluck ne s'était pas trompé lorsque, en écrivant à son confident du Rollet, aussitôt après l'achèvement de sa partition, il lui avait prédit que le public ne comprendrait pas tout de suite sa nouvelle œuvre. En effet, l'*Armide*, pas plus que l'*Alceste*, ne souleva à sa première apparition l'enthousiasme qui, trois ans auparavant, avait accueilli *Iphigénie en Aulide* et *Orphée*. La tiédeur de l'auditoire à la première représentation se reflète dans le langage des journaux qui avaient embrassé avec le plus d'ardeur la cause du réformateur. Voici ce que le *Journal de Paris* écrivait, le 24 septembre 1777 : « On a donné hier la première représentation de l'*Armide* de Quinault, « mise en musique par M. le chevalier Gluck. Cette représentation a parfaitement « répondu aux idées que le public a conçues du génie de l'auteur. Si, comme on l'a « observé souvent, les meilleurs ouvrages dramatiques n'ont obtenu que lentement le « degré d'estime qu'ils méritaient, cela doit arriver aux compositions de M. Gluck, où « toutes les parties étant enchaînées et subordonnées l'une à l'autre avec un art aussi « nouveau qu'étonnant, les plus grandes beautés doivent naître de cet accord, aussi « difficile à saisir par le public que par les acteurs et l'orchestre dans les premières repré- « sentations.... La coupe des poèmes de Quinault n'est pas la plus favorable aux procédés « de la musique dramatique.... Néanmoins, Gluck a voulu conserver dans son entier ce « chef-d'œuvre de notre théâtre lyrique ; il a jugé qu'il y avait dans son art des ressources « suffisantes, non seulement pour en rendre les beautés admirables, mais encore pour « couvrir ou même embellir les défauts. Le temps nous apprendra jusqu'à quel point il « a réussi dans cette tentative.... [1] »

Naturellement, les ennemis de Gluck étaient peu disposés à s'en remettre à l'avenir, dans le moment même où ils tentaient un effort désespéré pour abattre l'insolent Autrichien qui accaparait la scène de l'Opéra. Nous les avons laissés découragés, à la fin de 1774, par les triomphes d'*Iphigénie* et d'*Orphée*. Les événements des deux années suivantes avaient été de nature à raviver leurs espérances : en 1775, l'échec de *Cythère assiégée*; au printemps suivant, l'accueil plein de froideur fait à l'*Alceste*. Le grand homme pouvait donc connaître des insuccès ! Le colosse aurait-il des pieds d'argile ? Cependant, les publicistes du parti ne se montraient pas empressés d'entrer en lice, et laissèrent, pendant tout l'été de 1776, la parole à l'abbé Arnaud et aux autres partisans chaleureux de Gluck[2]. Le premier acte d'hostilité ouverte ne se produisit qu'au mois de novembre. Une lettre, adressée au *Mercure de France* par un sieur Framery, traducteur d'opéras italiens, dénonçait Gluck comme plagiaire : la phrase si admirée, à la fin du IIe acte d'*Alceste* : « cet effort, ce tourment extrême, me déchire et m'arra-a-a-che le cœur », avait été prise, note pour note, dans un air de l'*Olimpiade* de Sacchini. On n'eut aucune peine à démontrer (Gluck lui-même s'en chargea) que c'était au contraire Sacchini qui, à son corps défendant, avait dû, sur l'injonction d'un ténor implacable, transporter dans son opéra, composé en 1773, cette période mélodique de l'*Alceste* italienne, jouée en 1767[3]. Confondu, l'auteur de la calomnie ne bougea plus, et, en digne élève de Basile, se consola apparemment par la pensée qu'« il en resterait toujours quelque chose[4] ».

---

1. *Mémoires*, pp. 257-258.
2. *La Soirée perdue à l'Opéra* (Arnaud); *Le Souper des enthousiastes* (···); *Vers sur l'opéra d'Alceste* (Milcent), dans les *Mémoires*, pp. 46-95.
3. *Ibid.*, pp. 96-101.
4. Le *Barbier de Séville* avait paru sur la scène de la Comédie-Française en février 1776.

Mais ce n'était là qu'une escarmouche sans conséquence. La véritable guerre à coups de pamphlets et d'articles de journaux s'engagea au printemps de 1777, après l'arrivée de Piccinni à Paris. Le pauvre maestro napolitain, besogneux, timoré, effaré au milieu de tant d'intrigues, dut se résigner à voir son nom servir d'enseigne à une conspiration dirigée contre le confrère dont il était le premier à reconnaître la supériorité [1]. Ce fut Laharpe, maintenant enrôlé au service de la cause antigluckiste, qui donna le signal de l'attaque, en annonçant, dans le *Journal de Politique et de Littérature* du 5 mars 1777, la reprise d'*Iphigénie en Aulide*. Son article, très anodin en apparence, semblait se borner à transcrire quelques observations faites par le public, en général, au sujet de la musique de Gluck ; en réalité, la malveillance et la perfidie perçaient à chaque ligne [2]. Un critique musical des plus compétents, nouveau venu dans le camp gluckiste, Suard, connu depuis sous le nom de l'*Anonyme de Vaugirard*, assuma la facile besogne de réfuter les hérésies musicales du pédant fielleux, et entama avec lui une polémique qui se prolongea durant plusieurs mois [3]. Un autre ennemi de Gluck, Marmontel, furieux de voir son opéra-ballet *Céphale et Procris* délaissé du public, alors que le lendemain *Alceste* attirait la foule [4], crut le moment venu d'intervenir dans le débat avec son autorité de membre de l'Académie française. Bien qu'il n'eût d'autres titres en matière de musique que d'avoir écrit quelques mauvais livrets, échappés aux sifflets grâce aux charmantes mélodies de Grétry, il se sentit appelé à enseigner aux musiciens les vrais principes de la composition théâtrale. Il écrivit son *Essai sur les révolutions en musique* [5], monument d'ineptie solennelle, de sottise outrecuidante, dont le contenu est défini ainsi plaisamment par un contemporain : « L'auteur me semble avoir eu pour objet de défendre les opéras que doit faire M. Piccinni contre les opéras qu'a faits M. Gluck [6]. » Parmi les partisans du réformateur l'*Essai* ne fut pas pris au sérieux et ne provoqua guère que des réponses burlesques ou humoristiques [7].

Tel était l'état des choses lorsque arriva la première représentation d'*Armide*. Jusque-là les adversaires de Gluck avaient mené leur campagne avec une certaine courtoisie. A partir de ce moment, il n'en fut plus ainsi. Interprétant l'attitude assez hésitante des premiers spectateurs dans le sens de leurs désirs, ils s'imaginèrent que le colosse s'ébranlait et qu'il suffirait d'une vigoureuse poussée pour le jeter à terre. Dès lors, tout ménagement semblait hors de saison, et l'on vit se produire dans le camp antigluckiste un déchaînement sans pareil, une fureur de dénigrement qui tournait au délire. Rien n'égale l'insolence et la mauvaise foi du compte-rendu de la première, que Laharpe osa envoyer au *Journal de Politique et de Littérature*, bien que, de son propre aveu, il n'eût pas assisté à la représen-

---

1. Après la mort de Gluck, survenue le 17 novembre 1787, Piccinni proposa dans le *Journal de Paris* une souscription pour fonder un concert annuel à cette date, concert qui serait exclusivement composé de la musique du grand maître, « afin, disait Piccinni, de transmettre l'esprit et le caractère de ses compositions « aux siècles qui succéderont à celui qui a vu naître ses chefs-d'œuvre, et comme un modèle du style de la « musique dramatique, qu'il importe de retracer aux jeunes artistes qui se destinent à la musique théâtrale. » (Troplong, l'*Armide* de Gluck, p. 728.)

2. *Mémoires*, p. 113.

3. *Ibid.*, pp. 115-152.

4. *Ibid.*, p. 212. Voir aussi de Lajarte, *Bibliothèque musicale de l'Opéra*, t. I, p. 281.

5. *Mémoires*, p. 153 et suiv.

6. *Ibid.*, p. 192.

7. *Ibid.*, pp. 191-239 ; *Lettre d'un gentilhomme allemand ; La brochure et M. Jérôme ; Lettre d'un ermite de la forêt de Sénart ; Le goutteux, maître de danse ; Vision*, etc.

tation. Il suffit de rappeler quelques mots de cette grossière diatribe, pour vouer son auteur au mépris éternel de tous les musiciens. A l'entendre, le rôle d'Armide est *presque d'un bout à l'autre une criaillerie monotone et fatigante*; la superbe phrase de l'héroïne, au début de la pièce : « Je ne triomphe pas du plus vaillant de tous », *ne se distingue en rien du ramage des suivantes*; l'émouvant songe du I[er] acte est *glacial*; le fameux monologue qui termine le II[e] acte *ne produit aucune impression avec la musique de Gluck*; bref, *la nouvelle Armide est un beau poème et un mauvais opéra*[1].

Douloureusement blessé de se voir vilipendé d'une manière si indigne, Gluck eut la faiblesse de mettre le public dans la confidence de son chagrin, en répondant à son féroce détracteur par une lettre ouverte, pleine d'ironies sanglantes, et que les journaux s'empressèrent de publier[2], maladresse qui lui attira une réplique impertinente de la part d'un amateur (probablement un simple prête-nom de Laharpe[3]). De plus, il se laissa entraîner, dans un moment d'affolement, à appeler Suard à la rescousse, pour le défendre contre son ennemi, comme si ses chefs-d'œuvre ne le défendaient pas surabondamment. Ce fut le point de départ d'une nouvelle polémique, où intervinrent cette fois de part et d'autre beaucoup de collaborateurs auxiliaires, et qui se prolongea jusqu'au commencement de l'année suivante[4]. Pour tout musicien intelligent, qui se résout aujourd'hui à examiner les pièces du procès, il est évident que du côté des avocats de Gluck se trouvaient la compétence, les bonnes raisons et la politesse; du côté de leurs adversaires, le philistinisme, les vues étroites ou intéressées, l'intolérance sectaire. Mais à quoi bon s'étendre davantage sur ces stériles débats? La cause est jugée sans appel depuis longtemps, et nous savons en faveur de qui. D'ailleurs, bien avant que la querelle eût pris fin dans les journaux, le grand public avait montré clairement le cas qu'il faisait des opinions de Laharpe et consorts. Les représentations d'*Armide* succédaient aux représentations, l'affluence restait toujours la même, et chaque jour le nouvel opéra se plaçait plus haut dans l'admiration de la foule. Aucun ouvrage de cette période n'eut un pouvoir d'attraction aussi fort ni aussi constant sur la multitude : les recettes d'*Armide* se maintinrent longtemps aux chiffres les plus élevés de l'époque[5].

Le premier opéra français de Piccinni, *Roland*, représenté sur la scène de l'Opéra en janvier 1778, n'eut pas un sort aussi brillant. Malgré les efforts surhumains de la coalition antigluckiste, l'œuvre du maître italien n'obtint qu'un succès de curiosité et n'attira pas le public au delà d'une douzaine de représentations[6]. Il est juste de dire que Piccinni n'avait pu y donner la vraie mesure de son talent; chaque page de la partition témoigne de la gêne qu'il a dû éprouver, ayant à mettre en musique un texte écrit dans une langue encore presque inconnue pour lui. Plus tard, quand son grand rival eut cessé d'écrire, Piccinni fut plus heureux avec *Atys* (1780), et son chef-d'œuvre français *Didon* (1783) obtint un succès durable[7]. Mais chez lui, comme chez Sacchini, et plus tard chez

1. *Mémoires*, p. 259 et suiv.
2. *Ibid.*, p. 271 et suivantes.
3. *Ibid.*, p. 276.
4. *Ibid.*, p. 280-406.
5. Lajarte, *Biblioth. de l'Opéra*, t. I, p. 281.
6. *Ibid.*, p. 294. « Après la 14[e] représentation, les recettes baissent déjà beaucoup ; à la 20[e], elles n'arrivent pas à 1.500 livres. »
7. *Ibid.*, p. 337. « *Didon* a été représentée 250 fois depuis le 1[er] décembre 1783 jusqu'au 8 février 1826. »

Spontini, l'influence de Gluck se trahit à tous les moments pathétiques du drame.

Revenons à l'*Armide*. Ainsi que nous l'apprennent les archives de l'Opéra, elle parut régulièrement sur l'affiche de l'Académie de Musique jusqu'au commencement des jours sanglants de la Terreur. Après cette période abominable, presque exclusivement remplie à l'Opéra par des pièces ultra-révolutionnaires, et après les deux années suivantes, vides de toute nouvelle œuvre[1], le peuple inoffensif des amateurs de musique reprit peu à peu le chemin de son théâtre de prédilection. *Armide*, de même que les autres opéras de Gluck, recommença sa carrière interrompue et retrouva la faveur qui l'avait accueillie vingt ans auparavant. Les cinq chefs-d'œuvre du réformateur de l'opéra français continuèrent de figurer en tête du répertoire de l'Académie de Musique pendant le Consulat, l'Empire, la plus grande partie de la Restauration[2], et disparurent de la scène parisienne vers 1830, éclipsés momentanément par le luxe mélodique de Rossini, plus tard par le luxe instrumental de Meyerbeer et d'Halévy. En Allemagne, ils n'ont pas cessé jusqu'à ce jour de faire partie du répertoire classique des grands théâtres musicaux.

Qu'il me soit permis de rappeler ici, en guise d'épilogue, le souvenir d'une tentative faite, il y a trente et un ans, pour rendre à la France le chef-d'œuvre de Quinault et de Gluck. Conçue et dirigée par un homme dont le nom brille dans les fastes de trois grands théâtres parisiens, cette entreprise, à laquelle j'eus l'honneur d'apporter ma modeste part de collaboration, fut arrêtée net, au moment où elle allait aboutir, par les désastres inouïs de l'année maudite. Elle n'a plus été recommencée depuis et aujourd'hui elle doit être profondément oubliée, sauf peut-être d'une demi-douzaine de personnes. Néanmoins, le lecteur de cette partition lira probablement avec quelque intérêt mon récit, car il y devinera sans peine l'origine d'une foule d'annotations scéniques qu'il n'a pas rencontrées jusqu'ici, soit dans les partitions, soit dans les livrets d'*Armide*.

En 1858, alors que Meyerbeer trônait sans rival à l'Académie impériale de Musique, un petit événement fit sensation parmi les dilettantes parisiens : la publication, dans la *Revue contemporaine*, d'une étude sur l'*Armide* de Gluck, signée du nom d'un des plus hauts personnages de l'Empire, le président Troplong, un des familiers de l'empereur [3]. Ce travail, remarquable d'ailleurs, eut pour effet d'éveiller chez les artistes et les amateurs de musique le désir de voir revivre sur la scène le célèbre chef-d'œuvre dont la Société des Concerts leur faisait encore entendre parfois un merveilleux fragment : l'acte de la *Haine*. Le despote doux et rêveur qui régnait alors sur la France s'intéressait lui-même, disait-on, à ce projet. Aussi, dès cette époque, l'Opéra, géré alors aux frais de la Liste civile, inscrivit-il à son programme une reprise solennelle d'*Armide*. Puis, les choses

---

1. *Ibid.*, t. II, pp. 10-11. Entre la 1re représentation de *Denys le Tyran* de Grétry, le 23 août 1794, et celle d'*Anacréon chez Polycrate*, aussi de Grétry, le 17 janvier 1797, le catalogue chronologique de Lajarte ne mentionne aucun opéra ni aucun ballet nouveau.

2. La dernière grande reprise d'*Armide* à l'Opéra eut lieu en 1825. Depuis la révolution de juillet, il n'y eut plus que des tentatives partielles et peu heureuses (Lajarte, *Biblioth. de l'Opéra*, t. I, p. 292).

3. Nos de novembre-décembre, pp. 709-728. L'éminent magistrat, qui cultivait la musique avec succès, était intimement lié avec Auber, lui-même un enthousiaste admirateur de Gluck. L'auteur de ces lignes a eu en plusieurs circonstances l'honneur de recevoir, à cet égard, les confidences de l'illustre compositeur français aujourd'hui si injustement dédaigné de ses compatriotes.

en restèrent là pendant une dizaine d'années, bien que le grand succès d'*Orphée* au Théâtre Lyrique, en 1859, fût un indice suffisant de l'action que le style musical de Gluck recommençait à exercer sur le public théâtral. Enfin Émile Perrin, devenu directeur de l'Opéra en 1862, prit le projet à cœur et se mit à l'étudier au point de vue de sa réalisation pratique. Depuis 1866, il m'avait appelé à la direction générale de la musique dans son théâtre. Me sachant un fervent admirateur de Gluck, dont j'avais étudié les cinq chefs-d'œuvre français depuis ma jeunesse, il me demandait souvent de lui faire entendre au piano des actes entiers de la partition de Gluck. Vers 1868, il se décida à préparer la reprise, attendue depuis si longtemps, pour l'hiver de 1870-1871.

Profondément pénétré de la responsabilité qu'assume celui qui entreprend de produire devant le public moderne une œuvre jadis acclamée, mais étrangère au goût actuel, il ne voulait tenter la partie sinon avec toutes les chances de succès. « On n'a le « droit d'exposer les merveilles artistiques aux regards de la foule », disait-il, « que pour « les faire admirer. » Il s'appliqua à examiner dans tous ses détails le machinisme extrêmement compliqué de cet opéra, à imaginer et dessiner des décors, à régler l'emploi de son personnel chantant. Il s'assura le concours du renommé maître de ballet Saint-Léon, depuis longtemps attaché à l'Opéra impérial de Pétersbourg, musicien de talent, et le seul homme capable, selon lui, de donner un aspect caractéristique aux cinq intermèdes de danse encadrés dans la tragédie musicale de Quinault [1]. Pour l'exécution vocale de la partition, il voulut naturellement mettre à profit tous les talents que réunissait à cette époque l'Académie impériale de Musique. Les rôles des personnages faisant partie de l'action proprement dite, comprise dans les trois premiers actes et le dernier, furent confiés aux premiers sujets qui avaient pour attribution spéciale le répertoire courant (Meyerbeer, Rossini, Halévy). Voici quelle fut la distribution arrêtée :

Armide. . .	Mme Sasse.
La Haine. .	Mme Gueymard.
Renaud . .	Villaret.
Hidraot . .	Devoyod.
Sidonie . .	Mlle Levieilli.
Phénice . .	Mlle Hamakers.

Restait à déterminer la distribution du IVe acte. Dès l'origine, Perrin avait reconnu là le point dangereux de l'entreprise. « Présenter au public, vers la fin de la soirée, un acte « entier chanté par des artistes secondaires, c'est courir à un insuccès certain », me dit-il un jour. « D'un autre côté, couper les trois quarts de l'acte, comme on l'a fait à la plupart des « reprises d'*Armide*, c'est discréditer d'avance l'œuvre que l'on prétend honorer. Eh bien ! « je ferai chanter ce IVe acte, qui est un véritable intermède musical, par les étoiles de la « troupe, par les artistes qui, actuellement, exercent le plus d'action sur le public. Faure « chantera Ubalde, Mlle Nilsson fera Lucinde, la fantastique fiancée danoise (tous deux « fanatisaient à ce moment le public dans *Hamlet*) ; Mme Carvalho prendra le rôle de

1. Il arriva, en effet, dans les premiers jours de juillet 1870 et mourut inopinément au *Divan de l'Opéra* (dans le passage), le jour même où Paris apprenait l'entrée des Allemands en France. J'ai connu cet homme sympathique pendant quelques jours seulement, mais assez pour apprécier ses hautes capacités dans toutes les parties de son art.

« Mélisse, et Colin (jeune ténor qui venait de chanter avec grand succès le Raoul des « *Huguenots*) jouera le rôle du Chevalier danois. Comme cet acte se détache presque com- « plètement du reste de la pièce, nous le ferons répéter séparément, quant les autres actes « seront sus. »

Les choses étant ainsi réglées, la musique d'*Armide* (sauf les rôles du IVe acte) fut distribuée aux acteurs dans les premiers mois de 1870. Les études individuelles et collectives se trouvèrent suffisamment avancées vers le 10 juillet, pour que l'on pût fixer une grande répétition musicale au foyer des artistes, à laquelle furent convoqués les acteurs employés dans la pièce et le personnel choral en entier. Tout marcha parfaitement. La semaine suivante, on devait monter au théâtre pour commencer à mettre la pièce en scène. Mais deux ou trois jours après la susdite répétition, la funeste guerre était déclarée, et *Armide* rentra dans les cartons... Après les événements, Perrin ne retourna plus à l'Opéra. Quant à moi, j'étais définitivement fixé dans mon pays.

Depuis cette époque, déjà si lointaine, il a été souvent question, à Paris, de remettre le chef-d'œuvre de Gluck au théâtre, mais l'entreprise est demeurée à l'état de projet, et peut-être n'y a-t-il pas trop lieu de le regretter. En 1901, bien des choses sont devenues autres. Les deux grandes scènes musicales du Paris de 1870 ont été détruites par le feu, et les édifices qui les ont remplacées ne semblent pas être construits de manière à produire l'*Armide* dans les meilleures conditions. La scène et la salle du nouvel Opéra sont bien vastes, et il est douteux que l'orchestre de Gluck puisse trouver dans un aussi grand local tout son éclat et toute sa force. D'autre part, la scène de l'Opéra-Comique, déjà trop étroite et trop peu profonde avant l'incendie, est aujourd'hui d'une exiguité qui rendrait extrêmement difficile, sinon impossible, la réalisation des effets scéniques, si nombreux et si compliqués dans cet ouvrage.

Notre réduction au piano suit strictement l'ancienne partition d'orchestre reproduite dans l'édition Pelletan-Damcke-Saint-Saëns. Quant aux indications, qui ne figurent ni dans les livrets très anciens, ni dans ceux d'une époque plus récente, — tous sont, à cet égard, plus que sobres, — elles ont été puisées dans mes conversations quotidiennes avec Perrin, à l'époque que je viens de remémorer. Ceux qui ont travaillé avec cet éminent homme de théâtre savent avec quel amour, avec quel soin minutieux il s'attachait à élaborer toutes les parties de la représentation dramatique. A ce titre, nos annotations ne peuvent manquer d'intéresser les directeurs de théâtre qui auraient l'intention de ressusciter pour le grand public l'œuvre de l'immortel réformateur du drame musical. C'est aussi en vue de l'usage pratique de la partition, soit au théâtre, soit au concert, que nous avons consigné dans l'Appendice quelques changements et transpositions qui nous paraissent pleinement acceptables.

F.-A. GEVAERT.

Bruxelles, 22 novembre 1901.



DISTRIBUTION

PERSONNAGES	1777	1805	1811	1825
—	—	—	—	—
ARMIDE	Mlle Levasseur.	Mme Armand.	Mme Maillard. Mme Branchu.	Mme Grassari.
RENAUD	Legros.	Lainé.	Nourrit père.	Ad. Nourrit.
HIDRAOT	Gélin.	Derivis.	Derivis.	Dabadie.
LA HAINE	Mlle Durancy.			
SIDONIE.	Mlle Chateauneuf.			
PHÉNICE	Mlle Lebourgeois.			
LUCINDE	Mlle Gavaudan.			
MÉLISSE	Mlle de St-Huberty.			
UBALDE.	Larrivée.		Lays.	
LE CHEVALIER DANOIS.	Lainé.			
ARTÉMIDORE . . .	Tirot.			
ARONTE	Durand.			
UNE NAIADE. . . .	Mlle Gavaudan.			
UN PLAISIR	Mlle de St-Huberty.			


Chœur au Ier Acte : Les Peuples du royaume de Damas.
— au IIe Acte : Nymphes, Bergers et Bergères.
— au IIIe Acte : La Suite de la Haine.
— au IVe Acte : Démons transformés en Bergers et Bergères.
— au Ve Acte : Les Plaisirs.



INDEX

Pages.

Ouverture 1

ACTE I

SCÈNE I. — ARMIDE, SIDONIE, PHÉNICE.

Colloque des suivantes : *Dans un jour de triomphe, au milieu des plaisirs* 8
Arioso d'Armide : *Je ne triomphe pas du plus vaillant de tous.* 12
Suite du colloque : *Qu'importe qu'un captif manque à votre victoire ?* 14
Récit du songe d'Armide : *Les enfers m'ont prédit cent fois* 15
Ariette de Sidonie : *Vous troublez-vous d'une image légère* 19

SCÈNE II. — LES MÊMES, HIDRAOT ET SA SUITE.

Récitatif d'Hidraot : *Armide, que le sang qui m'unit avec vous.* 20
Monodie : *Je vois de près la mort qui me menace* 21
Arioso d'Armide : *La chaîne de l'hymen m'étonne.* 23
Suite de la monodie : *Pour vous, quand il vous plaît* 25
Récitatif dialogué : *Contre mes ennemis à mon gré je déchaine.* 27
Arioso d'Armide : *Si je dois m'engager un jour* 28

SCÈNE III. — LES MÊMES, PEUPLES DE DAMAS.

Chœur avec solo et danse : *Armide est encore plus aimable.* 30
Pantomime, air de ballet 40
Ariette dialoguée avec chœur et danse : *Que la douceur d'un triomphe est extrême* 41

SCÈNE IV. — LES MÊMES, ARONTE.

Final : *O ciel ! O disgrâce cruelle !* 52

ACTE II

SCENE I. — RENAUD, ARTÉMIDORE.

Récitatif dialogué : *Invincible héros, c'est par votre courage* 65
Monodie de Renaud : *Le repos me fait violence* 68
Chant dialogué : *Fuyez les lieux où règne Armide.* 70
Arioso de Renaud : *J'aime la liberté !* 72

SCÈNE II. — ARMIDE, HIDRAOT.

RÉCITATIF DIALOGUÉ : *Arrêtons-nous ici, c'est dans ce lieu fatal.* 74
DUO : *Esprits de haine et de rage* 75
RÉCITATIF DIALOGUÉ : *Dans le piège fatal notre ennemi s'engage* 85

SCÈNE III. — RENAUD.

CANTILÈNE : *Plus j'observe ces lieux et plus je les admire* 86

SCÈNE IV. — RENAUD ENDORMI, NAÏADES, LE CHŒUR.

ARIETTE DE LA NAÏADE AVEC ÉCHOS : *Aux temps heureux où l'on sait plaire* 92
CHŒUR DANSÉ : *Ah ! quelle erreur, quelle folie* 96
PANTOMIME, AIR DE DANSE 99
GAVOTTE 100
ARIETTE DE LA NAÏADE : *On s'étonnerait moins que la saison nouvelle* 102
REPRISE DU CHŒUR DANSÉ : *Ah ! quelle erreur, quelle folie.* 104

SCÈNE V. — ARMIDE, RENAUD ENDORMI.

GRAND MONOLOGUE : *Enfin, il est en ma puissance* 108

ACTE III

SCÈNE I. — ARMIDE.

AIR : *Ah ! si la liberté me doit être ravie.* 118

SCÈNE II. — ARMIDE, SIDONIE, PHÉNICE.

COLLOQUE DES SUIVANTES AVEC ARMIDE : *Que ne peut point votre art ?* 122
ARIOSO D'ARMIDE : *De mes plus doux regards Renaud sut se défendre.* 125
SUITE DU COLLOQUE : *Que votre art serait beau ! qu'il serait admiré.* 126
RÉCITATIF D'ARMIDE : *Quelle vengeance ai-je à prétendre* 131

SCÈNE III. — ARMIDE.

ÉVOCATION : *Venez, venez, Haine implacable* 133

SCÈNE IV. — ARMIDE, LA HAINE ET SA SUITE.

RÉCITATIF DE LA HAINE : *Je réponds à tes vœux, ta voix s'est fait entendre* 138
CHANT DIALOGUÉ AVEC LE CHŒUR : *Plus on connaît l'Amour et plus on le déteste* 139
DANSE DES FURIES 146
IMPRÉCATION RÉPÉTÉE PAR LE CHŒUR : *Amour, sors pour jamais, sors d'un cœur qui te chasse...* . . . 148
BACCHANALE (GIGUE) 157
EXORCISME RÉPÉTÉ PAR LE CHŒUR : *Sors ! sors du sein d'Armide !* 160
APOSTROPHE FINALE RÉPÉTÉE PAR LE CHŒUR : *Suis l'Amour, puisque tu le veux* 163

SCÈNE V. — ARMIDE.

MONOLOGUE : *O ciel, quelle horrible menace !.* 172

ACTE IV

SCÈNE I. — UBALDE, LE CHEVALIER DANOIS.

COLLOQUE : *Nous ne trouvons partout que des gouffres ouverts* 173
DUO : *Redoublons nos soins, gardons-nous* 184
RÉCITATIF DIALOGUÉ : *On voit d'ici le séjour enchanté* 186

SCÈNE II. — LES MÊMES, LUCINDE, BERGERS ET BERGÈRES (DÉMONS).

SOLO ET CHŒUR : *Voici la charmante retraite* 188
GAVOTTE GRACIEUSE 192
RÉCITATIF : *Allons, qui vous retient encore ?* 194
CANTILÈNE DE LUCINDE AVEC CHŒUR : *Jamais dans ces beaux lieux notre attente n'est vaine* 194

SCÈNE III. — LUCINDE, LE CHEVALIER DANOIS, UBALDE.

TRIO : *Enfin, je vois l'amant pour qui mon cœur soupire* 199

SCÈNE IV. — LE CHEVALIER DANOIS, UBALDE.

COLLOQUE : *Je tourne en vain les yeux de toutes parts* 205

SCÈNE V. — LES MÊMES, MÉLISSE (DÉMON).

TRIO : *D'où vient que vous vous détournez* 208

SCÈNE VI. — LE CHEVALIER DANOIS, UBALDE.

COLLOQUE : *Que devient l'objet qui m'enflamme ?* 214
DUO : *Fuyons les douceurs dangereuses* 216

ACTE V

SCÈNE I. — ARMIDE, RENAUD.

COLLOQUE : *Armide, vous m'allez quitter !* 225
DUO : *Aimons-nous, tout nous y convie* 231
RÉCITATIF : *Témoins de notre amour extrême* 237

SCÈNE II. — RENAUD, PLAISIRS, AMANTS FORTUNÉS.

CHACONNE 238
SOLO AVEC CHŒUR DANSÉ : *Les Plaisirs ont choisi pour asile* 248
GAVOTTE GRACIEUSE 252
MENUET DES OISEAUX, SOLO ET CHŒUR : *C'est l'Amour qui retient dans ses chaînes* 254
MENUET LENT 260
SICILIENNE 261
CHŒUR DANSÉ : *Jeunes cœurs, tout vous est favorable* 262
ARIOSO DE RENAUD : *Allez, éloignez-vous de moi* 265

SCÈNE III. — RENAUD, UBALDE, LE CHEVALIER DANOIS.

COLLOQUE : *Il est seul; profitons d'un temps si précieux* 267

SCÈNE IV. — LES MÊMES, ARMIDE.

RÉCITATIF : *Renaud ! ciel ! ô mortelle peine !*. 272

SCÈNE DERNIÈRE. — ARMIDE.

GRAND MONOLOGUE : *Le perfide Renaud me fuit !* 281

APPENDICE

Monologue d'Armide, à la fin du IIe acte de l'opéra de Lulli. I
Analyse critique du morceau précédent, par J.-J. Rousseau IX
Variante dans l'intermède des Naïades, au IIe acte XIII
Abréviation de la scène II du IIIe acte XV

ARMIDE

Opéra en cinq actes.

(Flûtes
Hautb.
Clar.
Basson
Cors
Tromp.
Timb.
Quat.)

OUVERTURE.

Moderato e maestoso. 66 = ♩

PIANO.

f un peu lourdement.

ten. ten. ten. ten. ten. ten. ten. ten. ten.

ff ten.

tr tr

sf *sf*

ten. ten.

tr tr

sf *sf*

ten. ten.

p

Espressivo.

Rinf poco.

sf

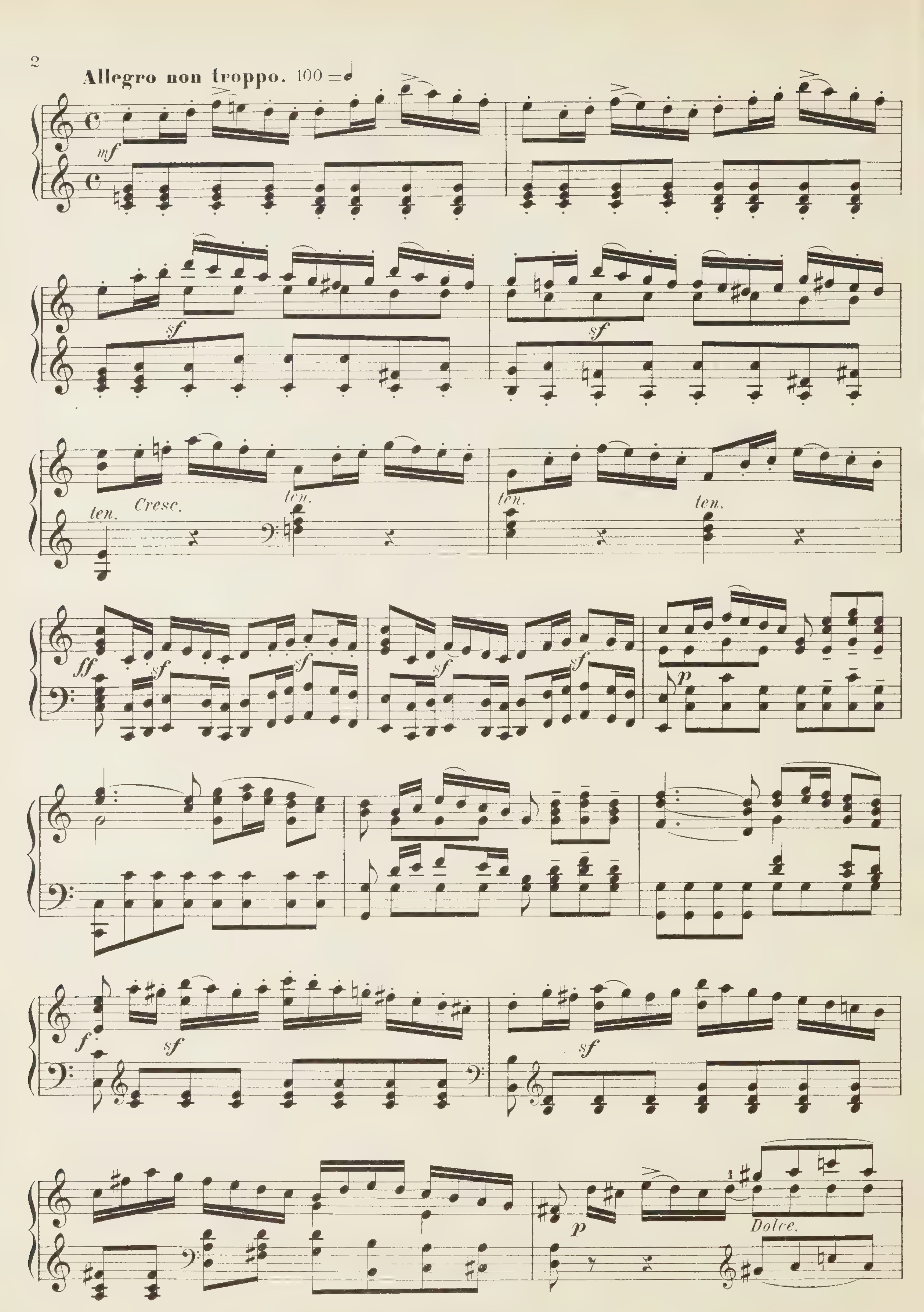
f

p

f

p

f


Allegro non troppo. 100 =
mf
sf
sf
ten.
Cresc.
ten.
ten.
ten.
ff
sf
sf
sf
sf
p
f
sf
sf
p
Dolce.


ff
sf
sf
sf
sf
sf
pp
Dolce.
pp
Dolce.
ff
tr
sf


ff
sf
sf
sf
ff
ff
ten.
ten.
p
ten.
ten.
ten.
ten.
Espressivo.
Cresc.
p


p assai.
Cresc.
mf
p
Cresc.
ff
sf
sf
sf
sf
sf
1
p
sf
sf
Cresc.
ten.
ten.
ten.
ten.


Dolce.



sf
sf
pp
Dolce.
pp
Dolce.
ff
tr
sf
sf
sf
sf
sf
ff

ACTE PREMIER.

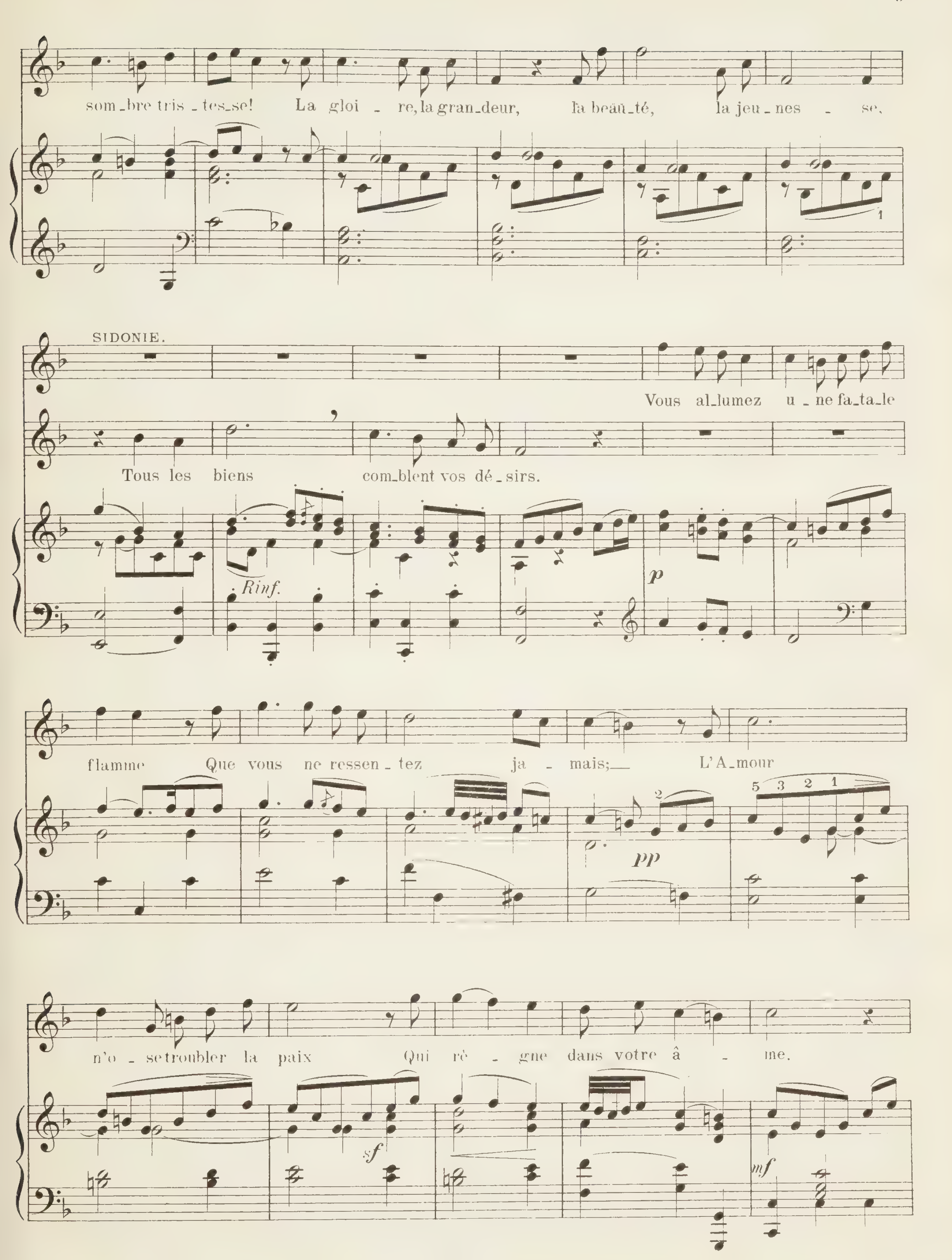
Le théâtre représente la grande salle du palais d'Hidraot, Roi de Damas.

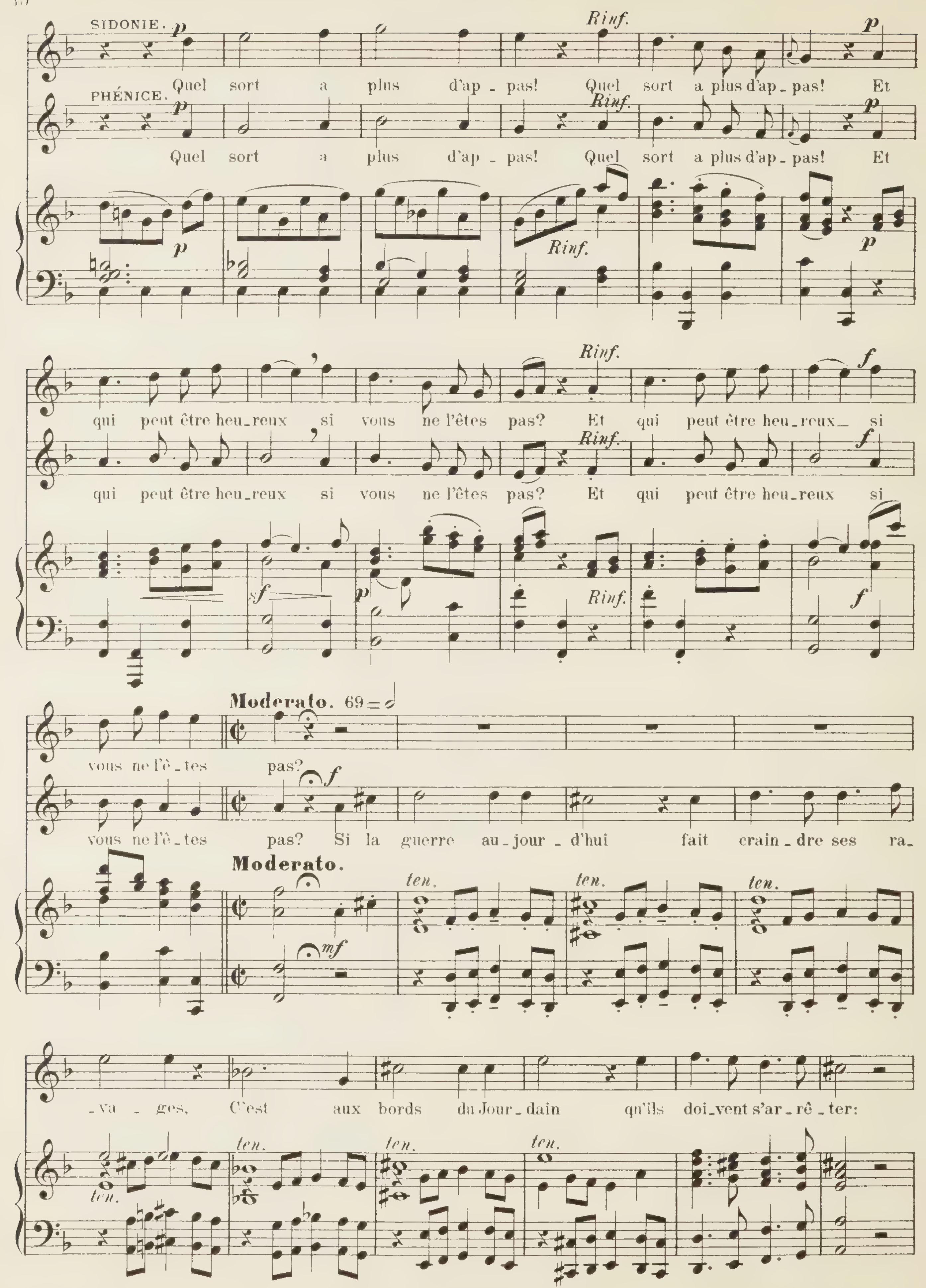
SCÈNE I

ARMIDE, *soucieuse et sombre (assise ou à moitié couchée sur un divan),*
ses deux suivantes SIDONIE *et* PHÉNICE.

(Hautb.
Quat.)




som_bre tris_tes_se! La gloi_re, la gran_deur, la beau_té, la jeu_nes_se,
SIDONIE.
Vous al_lumez u_ne fa_ta_le
Tous les biens com_blent vos dé_sirs.
Rinf.
p
flamme Que vous ne ressen_tez ja_mais; L'A_mour
pp
n'o_se troubler la paix Qui rè_gne dans votre â_me.
sf
mf


SIDONIE.
PHÉNICE.
Quel sort a plus d'ap_pas! Quel sort a plus d'ap_pas! Et
Rinf.
qui peut être heu_reux si vous ne l'êtes pas? Et qui peut être heu_reux_ si
vous ne l'ê_tes pas?
Moderato. 69 =
Si la guerre au_jour_d'hui fait crain_dre ses ra_
Moderato.
ten.
_va_ges, C'est aux bords du Jour_dain qu'ils doi_vent s'ar_rê_ter:

p dolce.

Nos tran_quil_les ri_va_ _ _ ges N'ont rien à re_dou_ _ter

ten.

pp *Sostenuto.* *Rinf.*

SIDONIE. *f*

Les en_fers, s'il le faut, pren_dront pour nous les ar_mes, Et vous sa_vez leur im_poser la loi.

mf *sf* *sf*

Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻

PHÉNICE.

Vos yeux n'ont eu be_soin que de leurs propres char_mes Pour af_fai_blir le camp de Go_de_froi. Ses

ten. *ten.* *ten.* *ten.*

p dolce legato.

SIDONIE. *f*

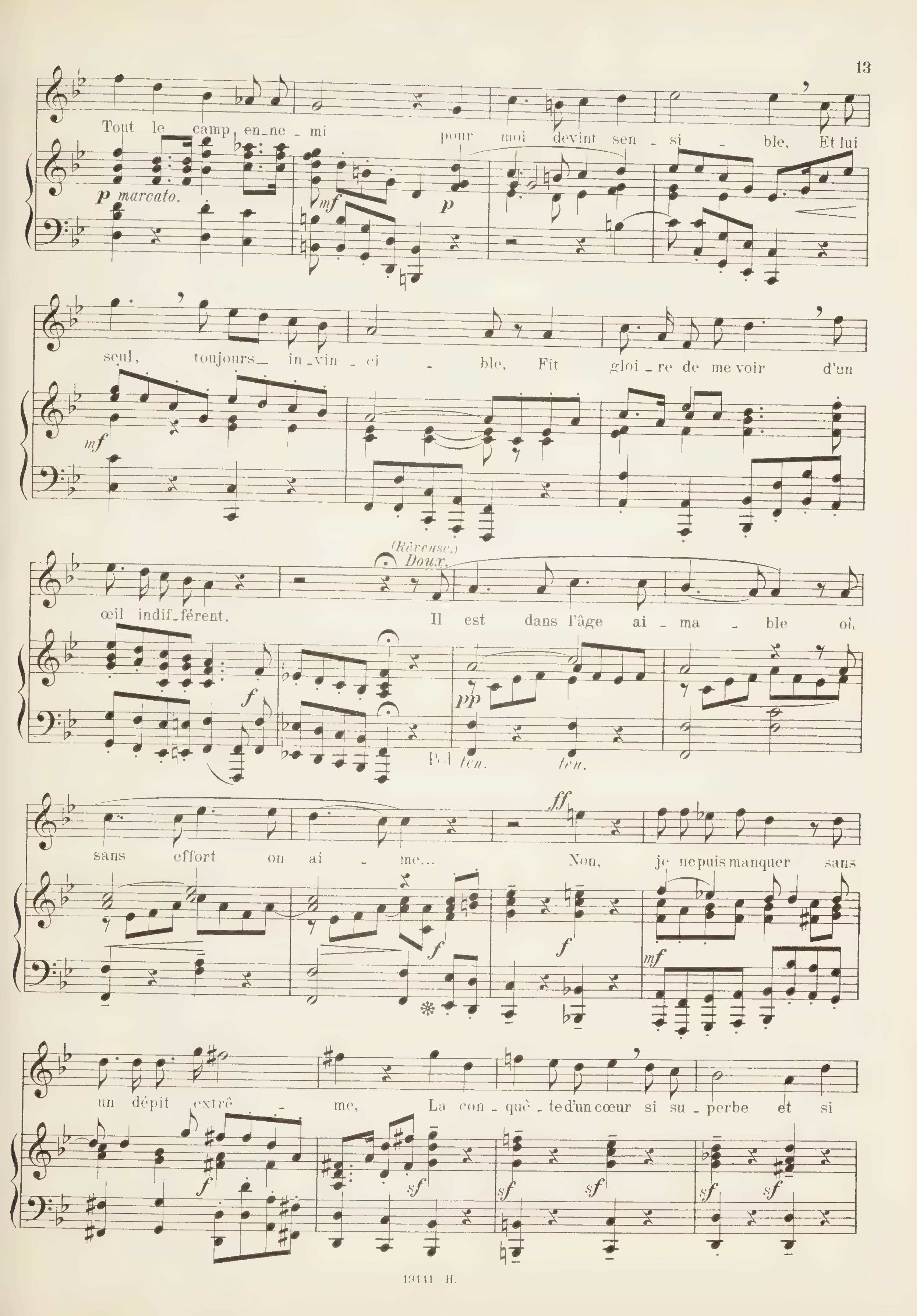
Ses

f

ten. *ten.*

f


plus vaillants guer_riers, con_tre vous__ sans dé - fen - se, Sont tom - bés en
plus vaillants guer_riers, con_tre vous__ sans dé - fen - se, Sont tom - bés
Moderato e maestoso assai. 80 = ♩
(Se levant, et avc une fureur concentrée.)
Toujours marqué.
ARMIDE.
Je ne tri_om - phe
SIDONIE.
vo_ tre puis - san - - - - ce.
PHÉNICE.
en vo - tre puis - san - - ce.
Moderato e maestoso assai.
p ma marcato sempre.
pas du plus vaillant de tous! Re - naud,_____ pour qui ma haîne a tant de vi_o_
mf
_len - ce; L'indomp _ ta _ ble Renaud échappe à mon cour _ roux!
sf f
p
Espresivo.



Tout le camp en_ne_mi pour moi devint sen - si - ble, Et lui
p marcato.
mf
p
seul, toujours_ in_vin_ci - ble, Fit gloi_re de me voir d'un
mf
(Rêveuse.)
Doux.
œil indif_férent. Il est dans l'âge ai_ma - ble où
f
pp
Ped ten. ten.
sans effort on ai - me... Non, je ne puis manquer sans
ff
f
f
mf
un dépit extrê - me, La con_quê_te d'un cœur si su_perbe et si
f
sf
sf
sf
sf
sf

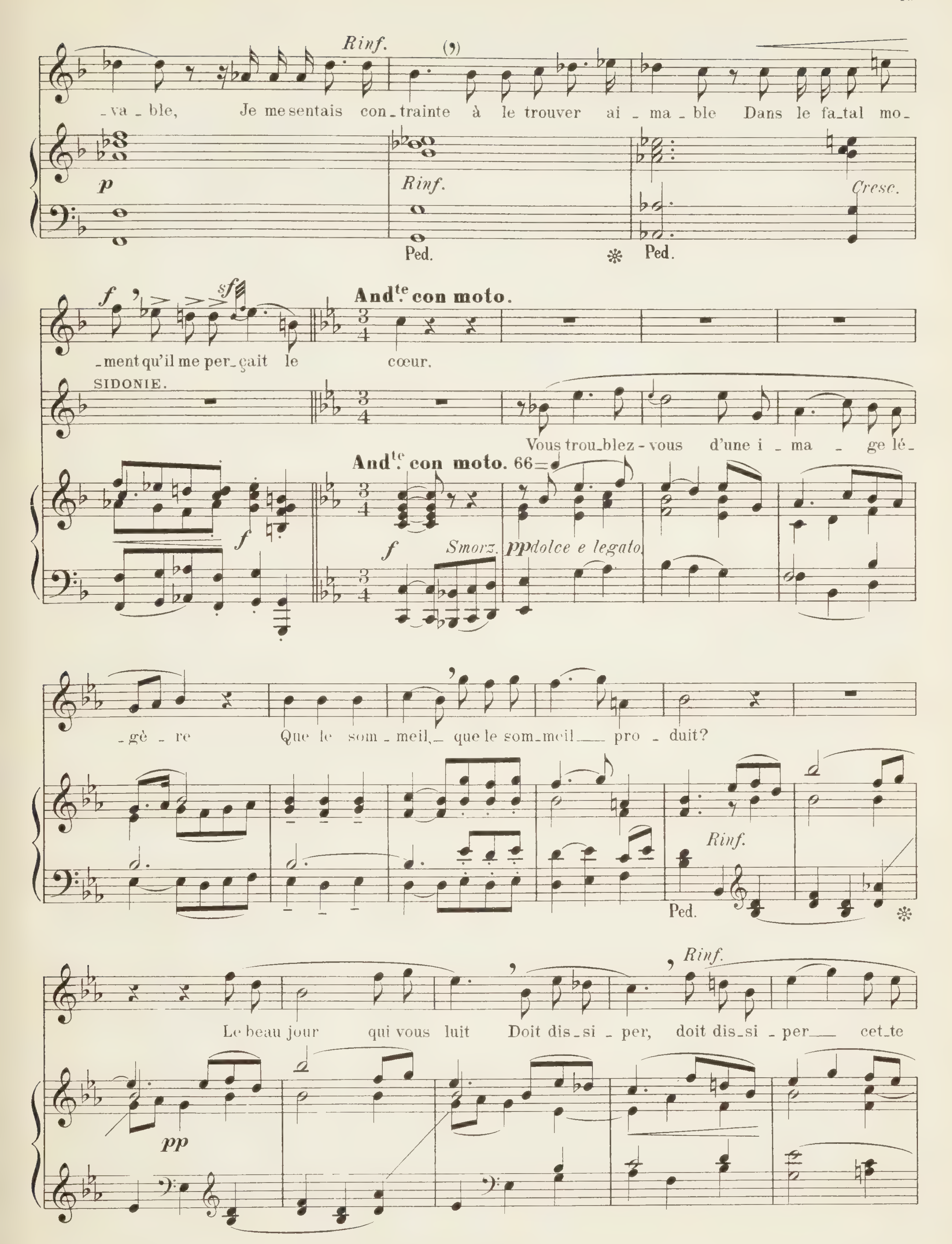

grand.
SIDONIE.
p et léger. Allegro grazioso. 84=♩
Qu'im - por_te qu'un cap_tif manque à vo - tre vic - toi - re? On
Allegro grazioso.
ff
f
pp
en voit dans vos fers as_sez d'au - tres té - moins;
Et pour un es -
- cla - ve de moins,
Un tri - om - phe si beau per_dra peu de sa
gloi - re.
PHÉNICE.
Pour_quoi voulez - vous son_ger A
mf
pp


ce qui peut vous dé_plai - re? Il est plus sûr de se ven_
_ger Par l'ou_bli que par la co_lè - re.
SIDONIE.
p
Il est plus sûr de se ven_ger Par l'ou_bli que par la co_lè -
p
Il est plus sûr de se ven_ger Par l'ou_bli que par la co_lè -
ARMIDE.
All° moderato.
f
Les en_fers ont pré_dit cent
rf
_re.
_re.
All° moderato ed energico. 80 =
f
Cors.
Quatuor.
p
f


fois Que con_tre ce guer_rier nos ar_mes se_ront vai_nes, Et qu'il vain_
_cra nos plus grands rois.
p
Ah! qu'il me se_rait
doux, qu'il me se_rait doux de l'ac_ca_bler de chaî_nes Et d'ar_rê_
Cresc.
_ter le cours de ses ex_ploits!
sf
f
Que je le
sf
hais! que son mépris m'ou_tra_ge! Qu'il se_ra
sf


fier d'é_vi_ter l'es_cla_va_ge Où je
sf
sf
tiens tant d'au_tres hé_ros!
f p
Ped.
p
Cresc. poco a poco.
In_ces_sam_ment son im_portune i_ma_ge
pp
Poco a poco
cresc.
mf
Mal_gré moi, mal_gré moi trou_ble
f
sf
mon re_pos.
ff
sf
Ped.
Ped.


Récitatif.
Un songe affreux m'ins _ pire u _ ne fureur nouvel _ le Con _ tre ce funeste en _ ne _
Récit.
sf
pp
sf
_ mi:
J'ai cru le voir,
All° vivace.
ff
Récit.
f
p
j'en ai fré _ mi! J'ai cru qu'il me frappait d'une at _
sf
f
p
ff
sf
_ tein _ te mor_tel _ le. Je suis tombée aux pieds de ce cruel vain _
All° moderato.
sf
ff
pp
Smorz.
sf
sf
_ queur: Rien, rien ne flé _ chissait sa ri _ gueur; Et par un charme incon _ ce _
f
sf
sf
f
Ped.
Ped.


Rinf.
_va _ ble, Je me sentais con_trainte à le trouver ai _ ma _ ble Dans le fa_tal mo_
p
Rinf.
Cresc.
Ped.
Ped.
f
sf
And^te. con moto.
_ment qu'il me per_çait le cœur.
SIDONIE.
Vous trou_blez - vous d'une i _ ma _ ge lé_
And^te. con moto. 66=
f
Smorz.
pp dolce e legato
_gè _ re Que le som _ meil,_ que le som_meil___ pro _ duit?
Rinf.
Ped.
Rinf.
Le beau jour qui vous luit Doit dis_si _ per, doit dis_si _ per___ cet_te
pp

Dim. *pp*

vai - ne chi - mè - re, Ain - si qu'il a dé - truit Les om - bres de la

pp

Cresc. *Riten. poco.*

nuit, Ain - si qu'il a dé - truit Les om - bres de la nuit.

Rinf. *Suivez le chant.*



SCÈNE II

HIDRAOT, *et sa suite,* ARMIDE, SIDONIE *et* PHÉNICE.

(Tromp. Timb. Cors Quat.)

Maestoso. 60 = 𝅗𝅥

PIANO. *f e ben marcato.*

HIDRAOT.

Récitatif.

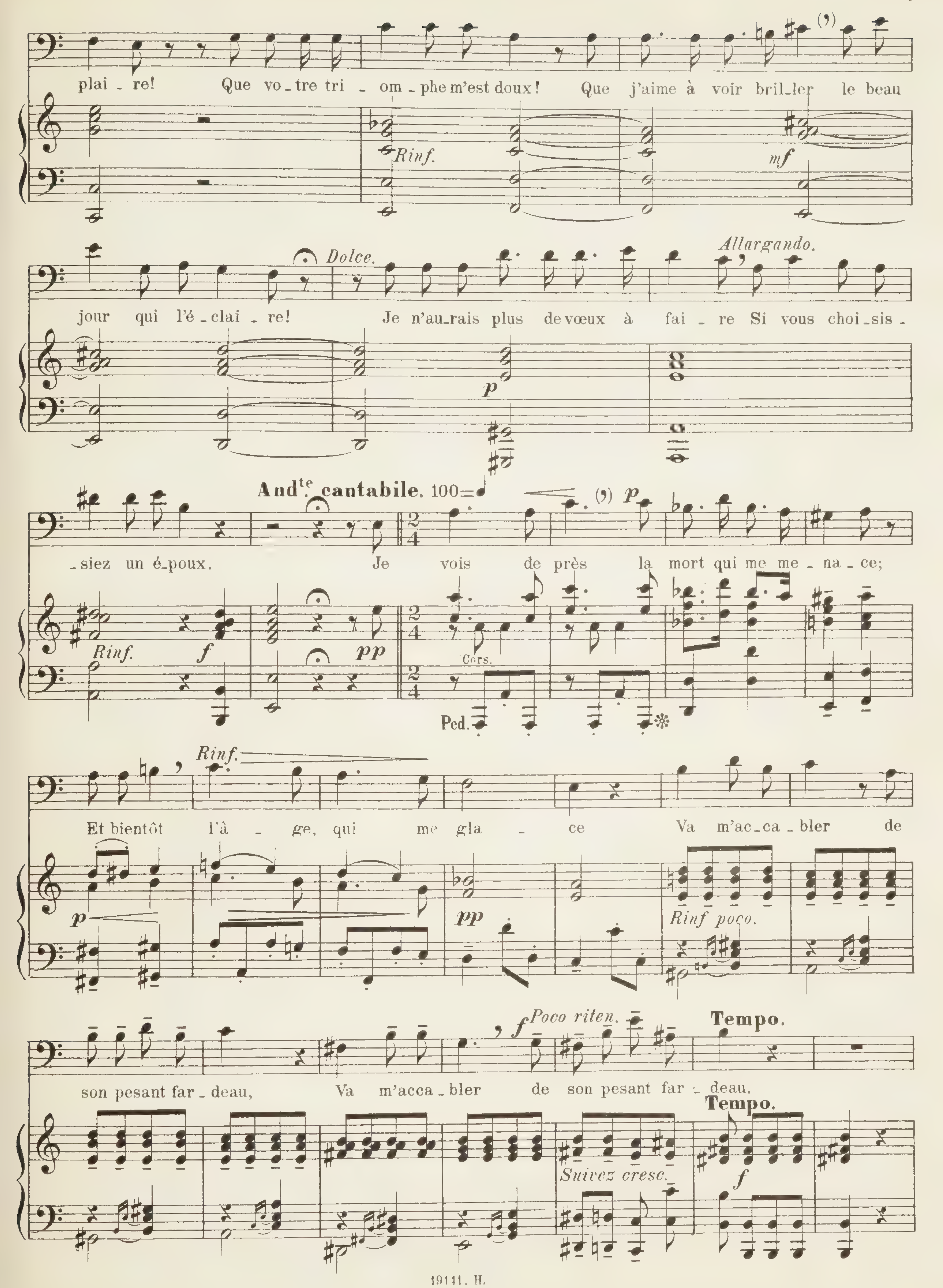
Ar-mi-de, que le

Récit.

sf

sang qui m'u-nit a-vec vous Me rend sen - sible aux soins que l'on prend pour vous

p


plai - re! Que vo - tre tri - om - phe m'est doux! Que j'aime à voir bril - ler le beau
Rinf.
mf
Dolce.
Allargando.
jour qui l'é - clai - re! Je n'au - rais plus de vœux à fai - re Si vous choi - sis -
p
And^te. cantabile. 100 =
- siez un é - poux. Je vois de près la mort qui me me - na - ce;
Rinf.
f
pp
Cors.
Ped.
Rinf.
Et bientôt l'â - ge, qui me gla - ce Va m'ac - ca - bler de
p
pp
Rinf poco.
Poco riten.
Tempo.
son pesant far - deau, Va m'acca - bler de son pesant far - deau.
Suivez cresc.
Tempo.
f


Dolce.
Rinf. poco a poco.
C'est le der_nier bien où j'as_pi_re, Que de voir votre hy_men pro_mettre à cet em_
p dolce.
Rinf.
Rinf.
p
_pi_re Des rois for_més d'un sang si beau, Des rois for_més d'un
Dolce.
p
pp
sang si beau. Sans me plaindre du sort je cesse_rai de vi_
Dolce
mf
p
sf p
_vre, Si ce doux es_poir peut me sui_vre
Poco rinf.
p
mf
Dans l'af_freu_se nuit du tom_beau.
p
sf
pp
Rinf.
Smorz.


ARMIDE.
Dolce legato.
Andante. 60 = ♩
La chaî - ne de l'hymen m'é - ton - ne;
Tutto legato.
Rinf.
pp
Je crains, je crains ses plus ai - ma - bles nœuds. Ah! qu'un
Espressivo.
p
Ped.
cœur de - vient malheu - reux Quand la li - ber -
Rinf. assai espressivo.
Espressivo.
Rinf.
Ped.
Ped.
- té l'a - ban - don - ne! La chaî - ne de l'hy - men
pp
p
Smorz.
mf
Ped.
m'é - ton - ne;
p
Dolce.
pp
Colla voce.
Rinf. assai
Ped.
Ped.



Rinf.
Je crains ses plus ai _ ma _ bles nœuds. Ah! qu'un
p Dolce.
cœur de _ vient mal_heu _ reux Quand la li _ ber _ té l'a_ban _
p
pp
p dolce.
Rinf. a poco a poco.
_ don _ _ ne! Ah! qu'un cœur, qu'un cœur de _ vient mal_heu _
dolce.
_ reux Quand la li _ ber _ té l'a _ ban _ don _ _
p
_ ne!
f


Tempo giusto. 84=
HIDRAOT.
Pour vous, quand il vous plait, tout l'en_fer est ar_mé; Vous
Tempo giusto, allegretto.
ê_tes plus sa_vante en mon art que moi_mê_me; De grands
rois à vos pieds met_tent leur di_a_dè_me.
Cresc.
Qui vous voit un mo_ment est pour ja_mais char_
Cre_scen_do.
_mé, pour ja_mais char_mé. Pou_vez-vous mieux goû_ter
Poco riten.
Suivez.
Tempo.
Dolce.


Rinf.
Dolce.
pp
vo_tre bon_heur ex_trê - - me Qu'a_vec un é_poux qui vous
Rinf.
p
pp
Rinf.
Poco rit.
Tempo Iº
f
ai - me Et qui soit di_gne d'être ai_mé? Pour vous quand il vous
Rinf.
suivez.
p ma marcato.
Var.
Vous ê_tes plus sa_vante en mon art que moi-
plaît, tout l'en_fer est ar_mé: Vous ê_tes plus sa_vante en mon art que moi-
Cresc.
-mê - me: De grands rois à vos pieds mettent leur di_a_
sf
Cresc.
-dè - - me. Qui vous voit un mo_
f
f
p
cresc.


Poco rit.
Var.
est pour ja_mais char _ mé, pour ja_mais char _
_ment est pour ja_mais char _ mé, pour ja_mais char _
mf
Riten.
Col canto.
_ mé.
_ mé.
Tempo.
f assai.
Récitatif.
ARMIDE.
Con_tre mes en_ne_mis à mon gré je dé_chaî_ne Le noir em_pi_re des en_
PIANO.
p
Moderato.
_ fers;
f
L'amour met des rois dans mes fers.
Récit.
Moderato.
f


Je suis de mille amants maî_tres_se sou_ve_rai_ne: Mais je fais mon plus grand bon_
Récit.
sf
_heur D'ê_tre maitres_se de mon cœur.
HIDRAOT.
Bornez-vous vos dé_sirs à la gloi_re cru_
mf
_el_le Des maux que fait vo_tre beau_té? Ne fe_rez_vous ja_mais vo_tre fé_li_ci_
p
ARMIDE.
Moderato e maestoso. 80 = ♩
Si je dois m'en_ga_ger un
_té Du bonheur d'un amant fi_dè_le?
Moderato e maestoso.
p


Riten.
Tempo.
jour, Au moins vous de_vez croi _ re Qu'il fau _ dra que ce soit la
avec le chant.
Rinf.
gloi _ re Qui li _ vre mon cœur à l'A _ mour. Pour de_ve _ nir mon maî _ tre
p
Riten poco.
Ce n'est pas as _ sez d'ê _ tre roi:
avec le chant.
mf Fièrement
Ce se _ ra la va _
leur qui me fe_ra con _ naî _ tre Ce _ lui qui mé_ri _ te ma foi: Le vainqueur de Re _
Riten. poco.
Avec le chant.
Avec force.
f
naud, si quel qu'un le peut ê _ tre, Se_ra di _ gne de moi.
sf
pp

SCÈNE III

LES MÊMES, PEUPLE DU ROYAUME DE DAMAS.
Hidraot offre la main à Armide pour la mener sur le trône, où il s'assied à côte d'elle.



_ma _ _ ble Qu'el _ le n'est re _ dou _ ta _ ble;

_ma _ _ ble Qu'el _ le n'est re _ dou _ ta _ ble;

_ma _ _ ble Qu'el _ le n'est re _ dou _ ta _ ble;

_ma _ _ ble Qu'el _ le n'est re _ dou _ ta _ ble;

ff Tromp. Cors Timb.

f Que son tri_omphe est glo_ri _ eux! Que son tri _ omphe est glo_ri _ eux!

CORYPHÉES. *Doux.* Ses

f Que son tri _ omphe est glo_ri _ eux! Que son tri _ omphe est glo_ri _ eux!

CORYPHÉES. *Doux.* Ses

f Que son tri _ omphe est glo_ri _ eux! Que son tri _ omphe est glo_ri _ eux!

CORYPHÉES. *Doux.* Ses

f Que son tri _ omphe est glo_ri _ eux! Que son tri _ omphe est glo_ri _ eux!

CORYPHÉES. *Doux.* Ses

sf *p e legato.*

char _ mes les plus forts sont ceux de ses beaux yeux, *Rinf.* Ses char _ mes les plus

char_mes les plus forts sont ceux de ses beaux yeux, *Rinf.* Ses char _ mes les plus

char_mes les plus forts sont ceux de ses beaux yeux, *Rinf.* Ses char _ mes les plus

char_mes les plus forts sont ceux de ses beaux yeux, *Rinf.* Ses char _ mes les plus

Rinf.


TOUS. f
forts sont ceux de ses beaux yeux. El - le n'a pas be - soin d'em - prun -
ten.
- ter l'art ter - ri - ble Qui sait, quand il lui plait, faire ar - mer les en -
COR.
- fers; Sa beau - té trou - ve tout pos - si - ble, Sa beau - té trou - ve tout pos - si - ble: Nos plus
Doux.


fiers en_ne_mis gé_mis_sent dans ses fers. Ar_mide est en_
ten.
_cor plus ai_ma_ble Quel_le n'est re_dou_ta_ble,
Tromp. Cors Timb.
Que son tri_omphe est glo_ri_eux! Que son tri_omphe est glo_ri_


COR.
Rinf.
_ eux! Ses char _ mes les plus forts sont ceux de ses beaux yeux, Ses
Dolce.
char _ mes les plus forts sont ceux de ses beaux yeux.
TOUS. ff
Sui _ vons Ar _ mide et chan _ tons, Sui _ vons Ar _ mide et chan _ tons sa vic _ toi _ re, Tout l'u _ ni _
ten.
sf
Ped.


Tout l'u_ni_vers re_ten_tit de sa gloi_re.
_vers re_ten_tit, tout l'u_ni_vers re_ten_tit de sa gloi_re.
ten.
sf
Ped.
Sui_vons Ar_mide et chan_tons sa vic_toi_re,
ff sempre.
Tout l'u_ni_vers re_ten_tit de sa


gloi - - - re, Tout l'u_ni_vers re_ten_
gloi - - - re, Tout l'u_ni_vers re_ten_
gloi - - - re, Tout l'u_ni_vers re_ten_
gloi - - - re, Tout l'u_ni_vers re_ten_
sf
sf
_tit de sa gloi - - - - re.
_tit de sa gloi - - - - re.
_tit de sa gloi - - - - re.
_tit de sa gloi - - - - re.
ten.
sf
ten.
Ped.
PHÉNICE, seule.
Nos en_ne_mis, af_fai_blis et trou_blés, N'é_tendront plus le pro_
p


grès de leurs ar_ mes; Ah! quel bon_ heur! nos dé_sirs sont com_
_blés, Sans nous coû_ter ni de sang ni de lar_ _ mes.
SIDONIE.
L'ar_dent A_ mour, qui le suit en tous lieux, S'attache aux
cœurs qu'elle veut qu'il en_ flam_me; Il est con_ tent de ré_
_gner dans ses yeux Et n'ose en_cor pas_ ser jusqu'à son â_ _



TOUS. *ff*

_me. Sui_vons Ar_mide et chan_tons sa vic_

TOUS. *ff*

Sui_vons Ar_mide et chan_tons sa vic_

Tous. *ff*

Sui_vons Ar_mide et chan_tons, Sui_vons Ar_mide et chan_tons sa vic_

Tous. *ff*

Sui_vons Ar_mide et chan_tons, Sui_vons Ar_mide et chan_tons sa vic_

ff *ten.* *sf* *sf*

_toi_re, Tout l'u_ni_vers re_ten_tit de sa

_toi_re, Tout l'u_ni_vers re_ten_tit de sa

_toi_re, Tout l'u_ni_vers re_ten_tit, tout l'u_ni_vers re_ten_tit de sa

_toi_re, Tout l'u_ni_vers re_ten_tit, tout l'u_ni_vers re_ten_tit de sa

ten. *sf* *sf*

Ped. ❋

gloi_re; Suivons Ar_mide et chan_tons sa vic_toi_

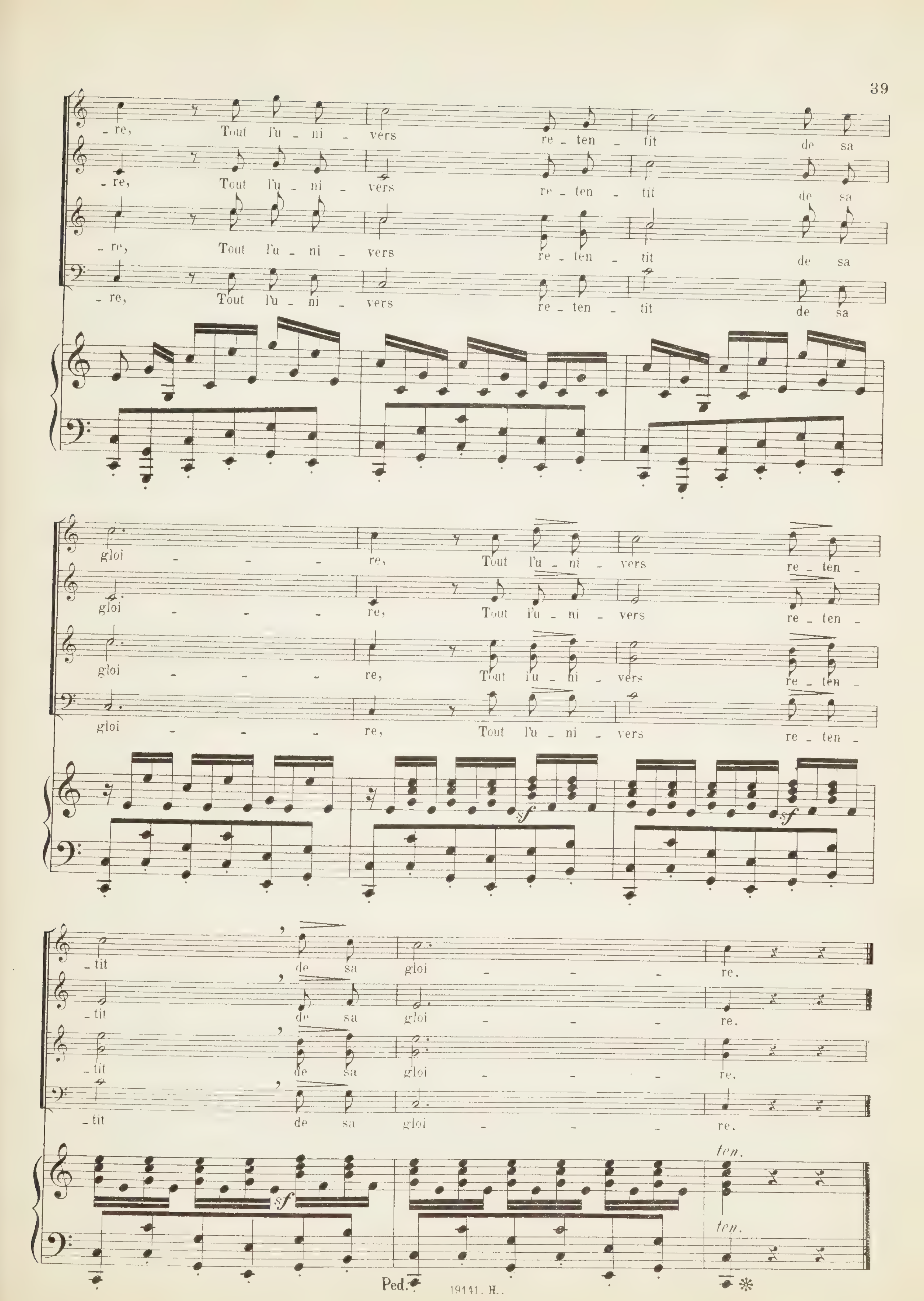
gloi_re; Suivons Ar_mide et chan_tons sa vic_toi_

gloi_re; Suivons Ar_mide et chan_tons sa vic_toi_

gloi_re; Suivons Ar_mide et chan_tons sa vic_toi_

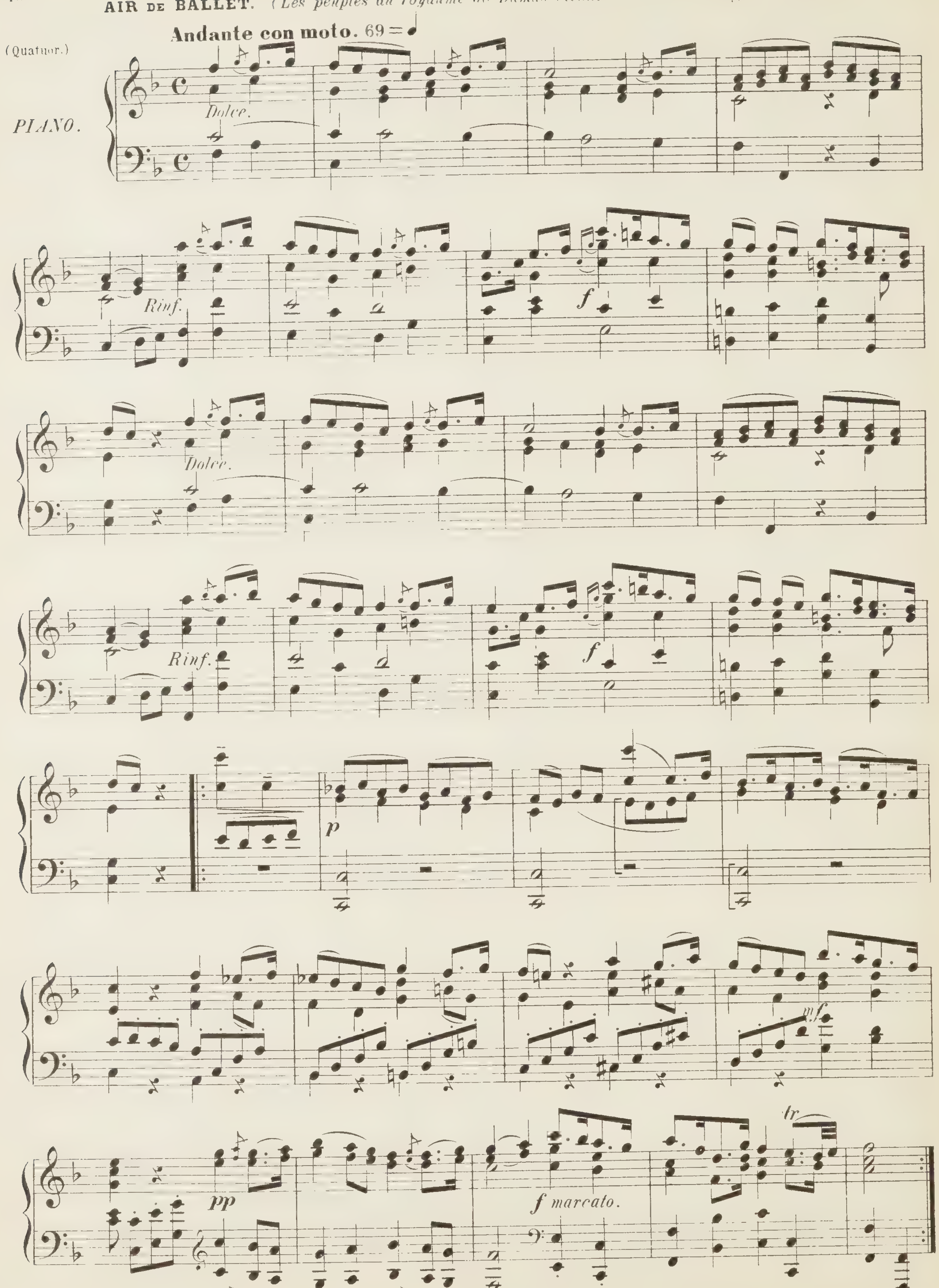
ff sempre.

Ped. ❋



-re, Tout l'u - ni - vers re - ten - tit de sa
-re, Tout l'u - ni - vers re - ten - tit de sa
-re, Tout l'u - ni - vers re - ten - tit de sa
-re, Tout l'u - ni - vers re - ten - tit de sa
gloi - - - re, Tout l'u - ni - vers re - ten -
gloi - - - re, Tout l'u - ni - vers re - ten -
gloi - - - re, Tout l'u - ni - vers re - ten -
gloi - - - re, Tout l'u - ni - vers re - ten -
sf
sf
-tit de sa gloi - - - re.
-tit de sa gloi - - - re.
-tit de sa gloi - - - re.
-tit de sa gloi - - - re.
ten.
sf
ten.
Ped.

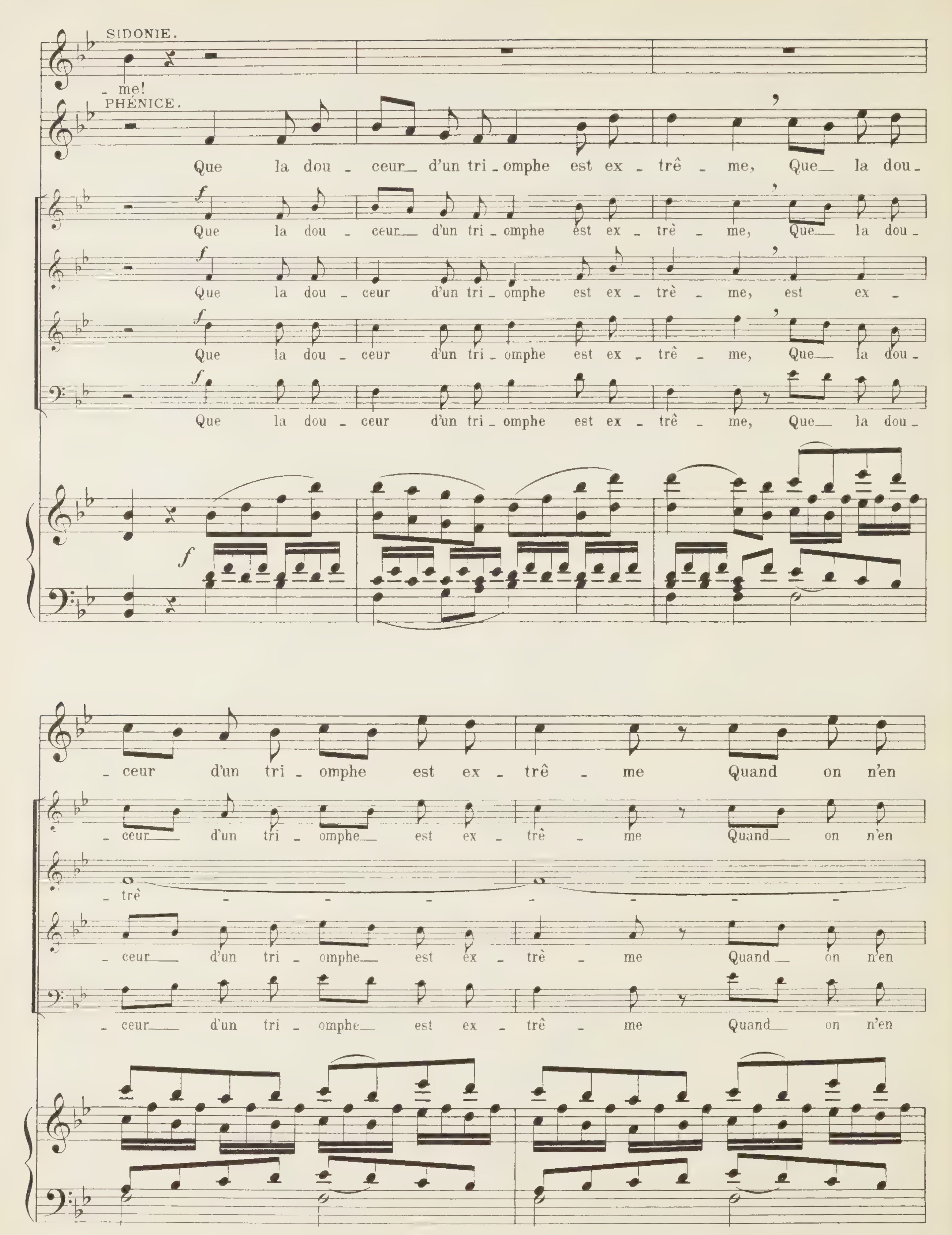
AIR DE BALLET. *(Les peuples du royaume de Damas viennent rendre hommage à Armide.)*



(Flûte
Hautb.
Bass.
Cors
Quat.)

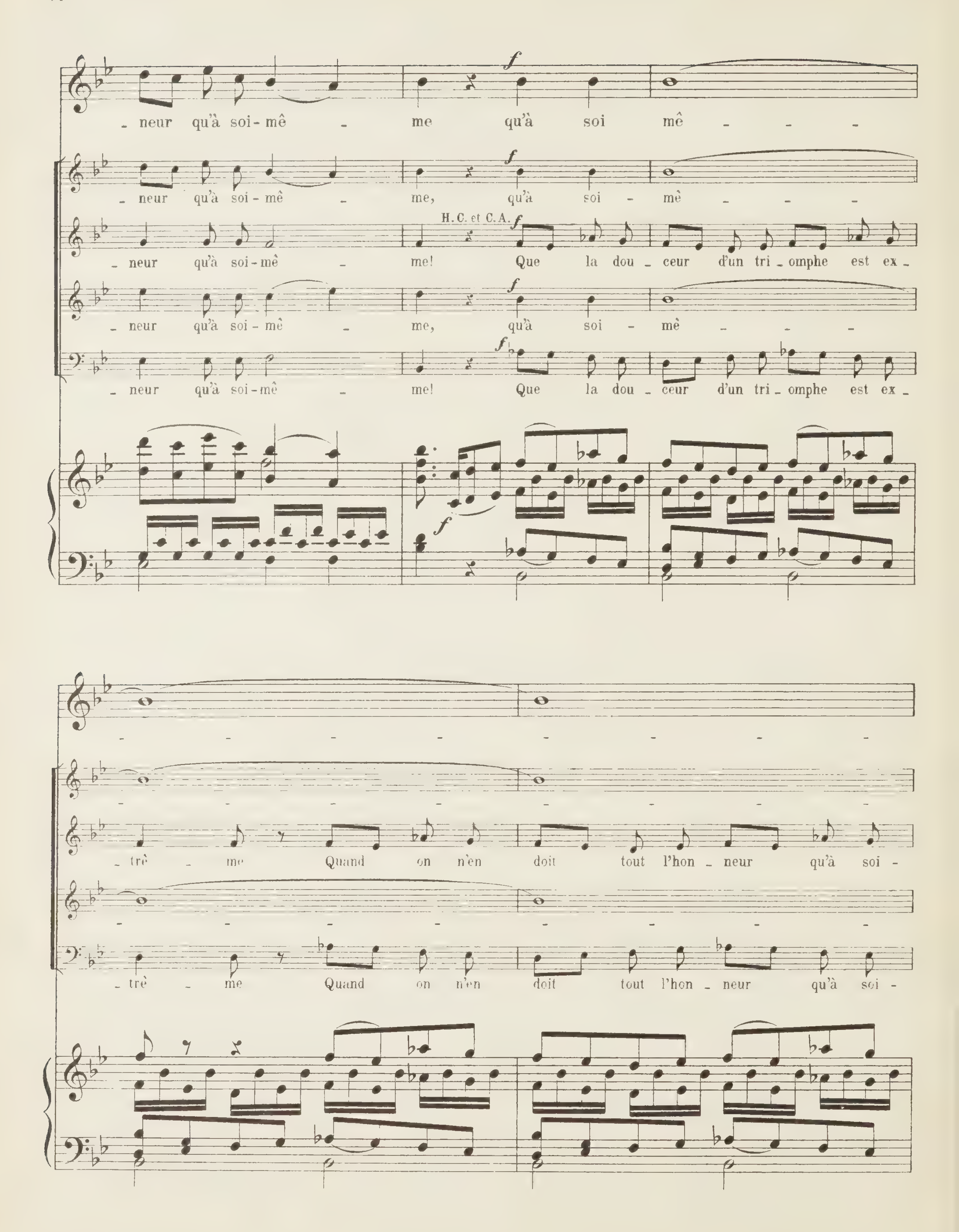
CHANT DANSÉ, Solo et Chœur.




SIDONIE.
me!
PHÉNICE.
Que la douceur d'un triomphe est extrême, Que la dou-
Que la douceur d'un triomphe est extrême, Que la dou-
Que la douceur d'un triomphe est extrême, est ex-
Que la douceur d'un triomphe est extrême, Que la dou-
Que la douceur d'un triomphe est extrême, Que la dou-
f
ceur d'un triomphe est extrême Quand on n'en
ceur d'un triomphe est extrême Quand on n'en
trê
ceur d'un triomphe est extrême Quand on n'en
ceur d'un triomphe est extrême Quand on n'en

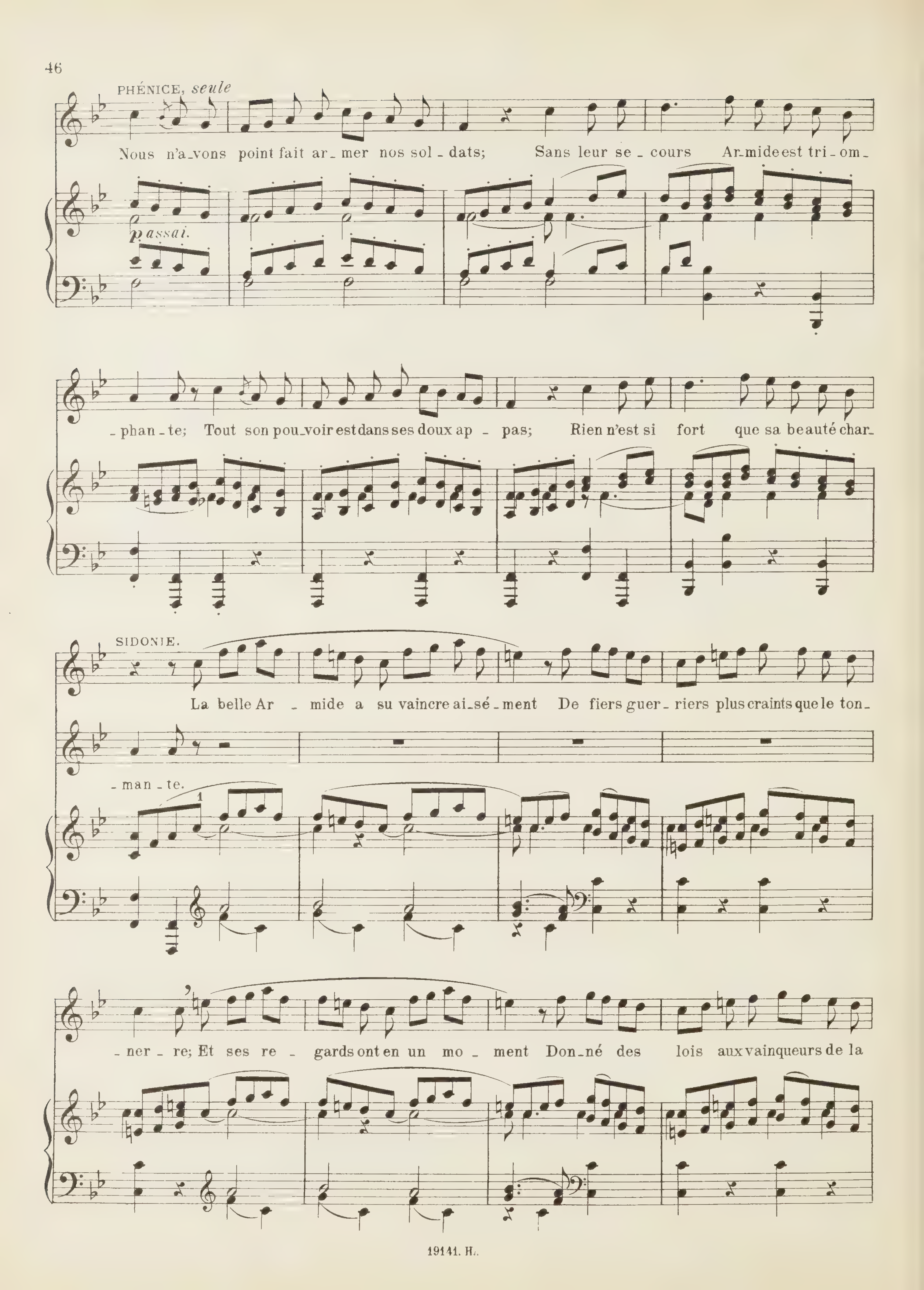


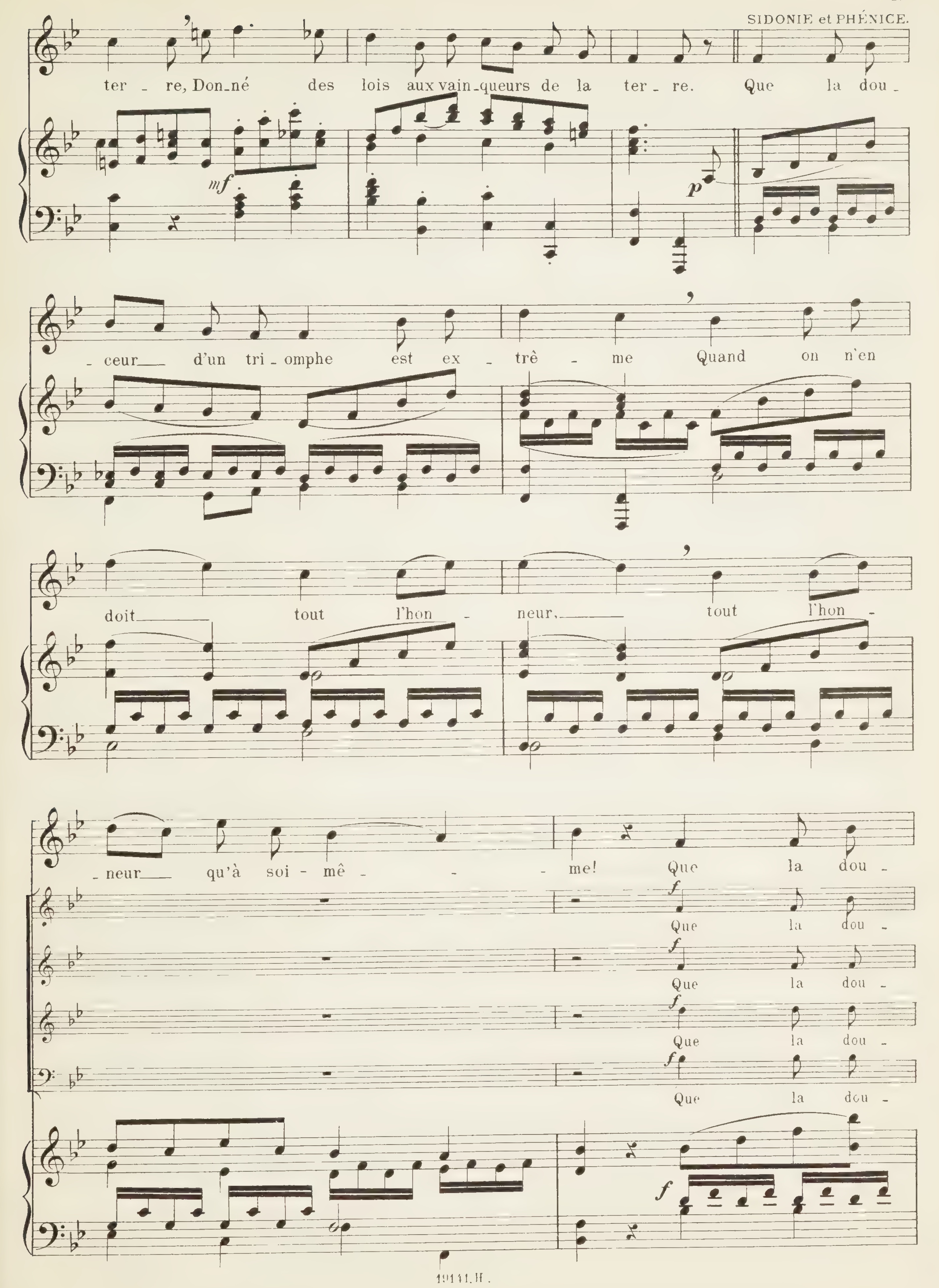
p
doit tout l'hon - neur, qu'à soi - mê - me, Quand on n'en
doit tout l'hon - neur, qu'à soi - mê - me, Quand on n'en
- - - - - - - me Quand on n'en
doit tout l'hon - neur, qu'à soi - mê - me, Quand on n'en
doit tout l'hon - neur, qu'à soi - mê - me, Quand on n'en
doit tout l'hon - neur, tout l'hon -
doit tout l'hon - neur, tout l'hon -
doit tout l'hon - neur, tout l'hon -
doit tout l'hon - neur, tout l'hon -
doit tout l'hon - neur, tout l'hon -

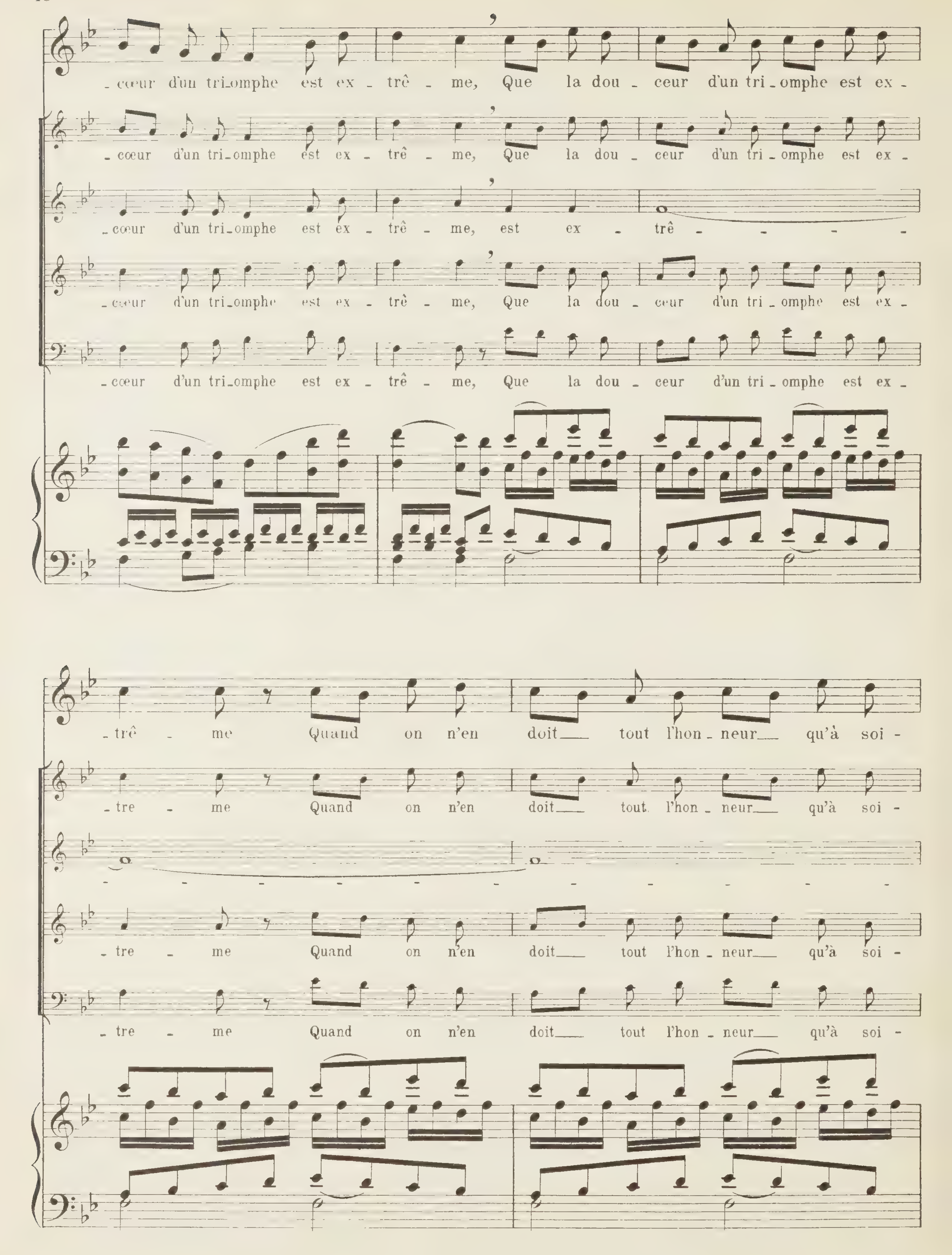


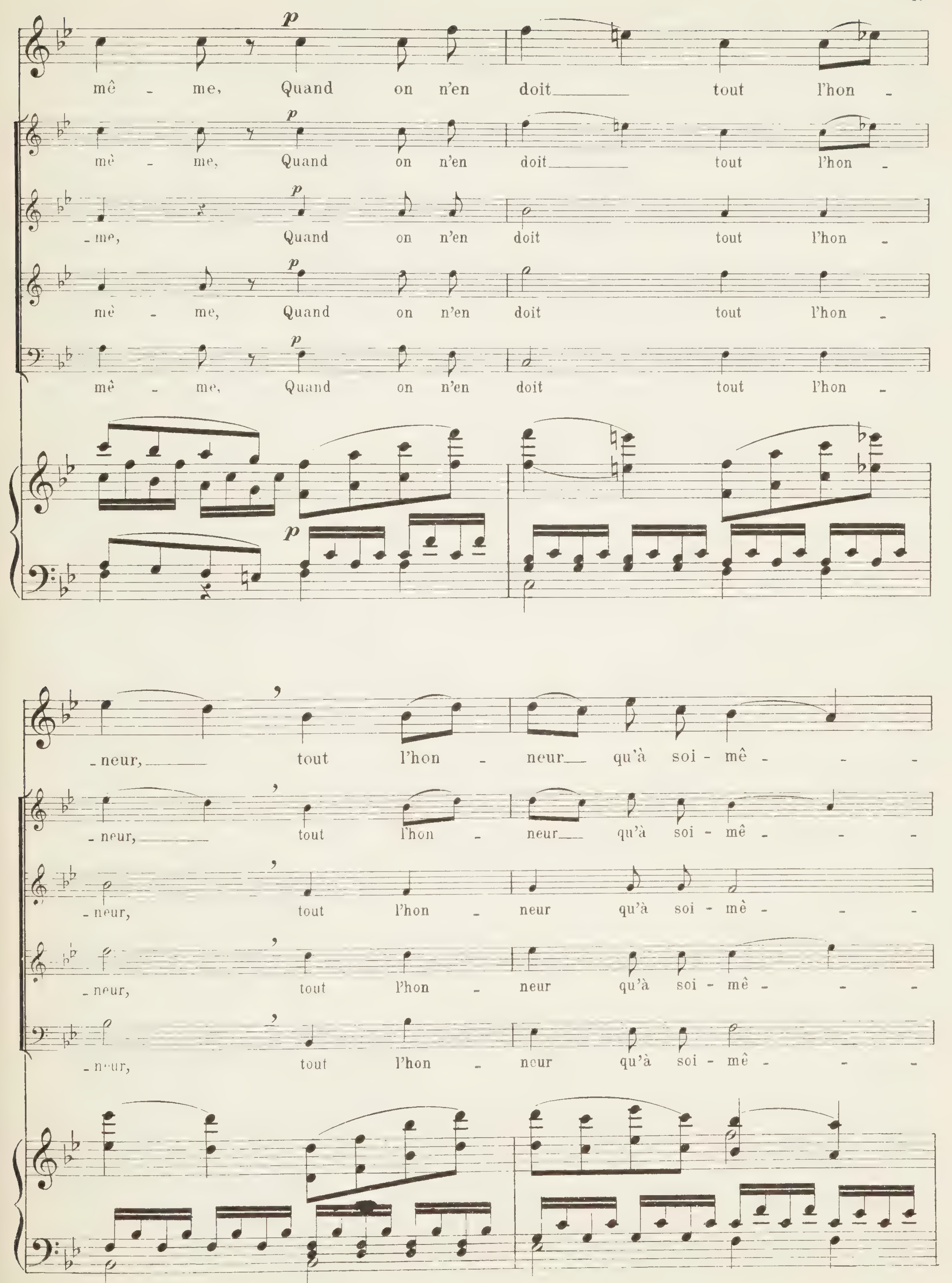
neur qu'à soi-mê - me qu'à soi mê - - - -
neur qu'à soi-mê - me, qu'à soi - mê - - -
H.C. et C.A.
neur qu'à soi-mê - me! Que la dou - ceur d'un tri - omphe est ex -
neur qu'à soi-mê - me, qu'à soi - mê - - -
neur qu'à soi-mê - me! Que la dou - ceur d'un tri - omphe est ex -
trê - me Quand on n'en doit tout l'hon - neur qu'à soi -
trê - me Quand on n'en doit tout l'hon - neur qu'à soi -


-me, Quand on n'en doit tout l'hon-
mê - me, Quand on n'en doit tout l'hon-
H.C. et Ténors.
-neur, tout l'hon - neur qu'à soi-mê - - me!


PHÉNICE, seule
Nous n'a_vons point fait ar_mer nos sol_dats; Sans leur se_cours Ar_mide est tri_om_
passai.
_phan_te; Tout son pou_voir est dans ses doux ap_pas; Rien n'est si fort que sa beauté char_
SIDONIE.
La belle Ar_mide a su vaincre ai_sé_ment De fiers guer_riers plus craints que le ton_
_man_te.
_ner_re; Et ses re_gards ont en un mo_ment Don_né des lois aux vainqueurs de la

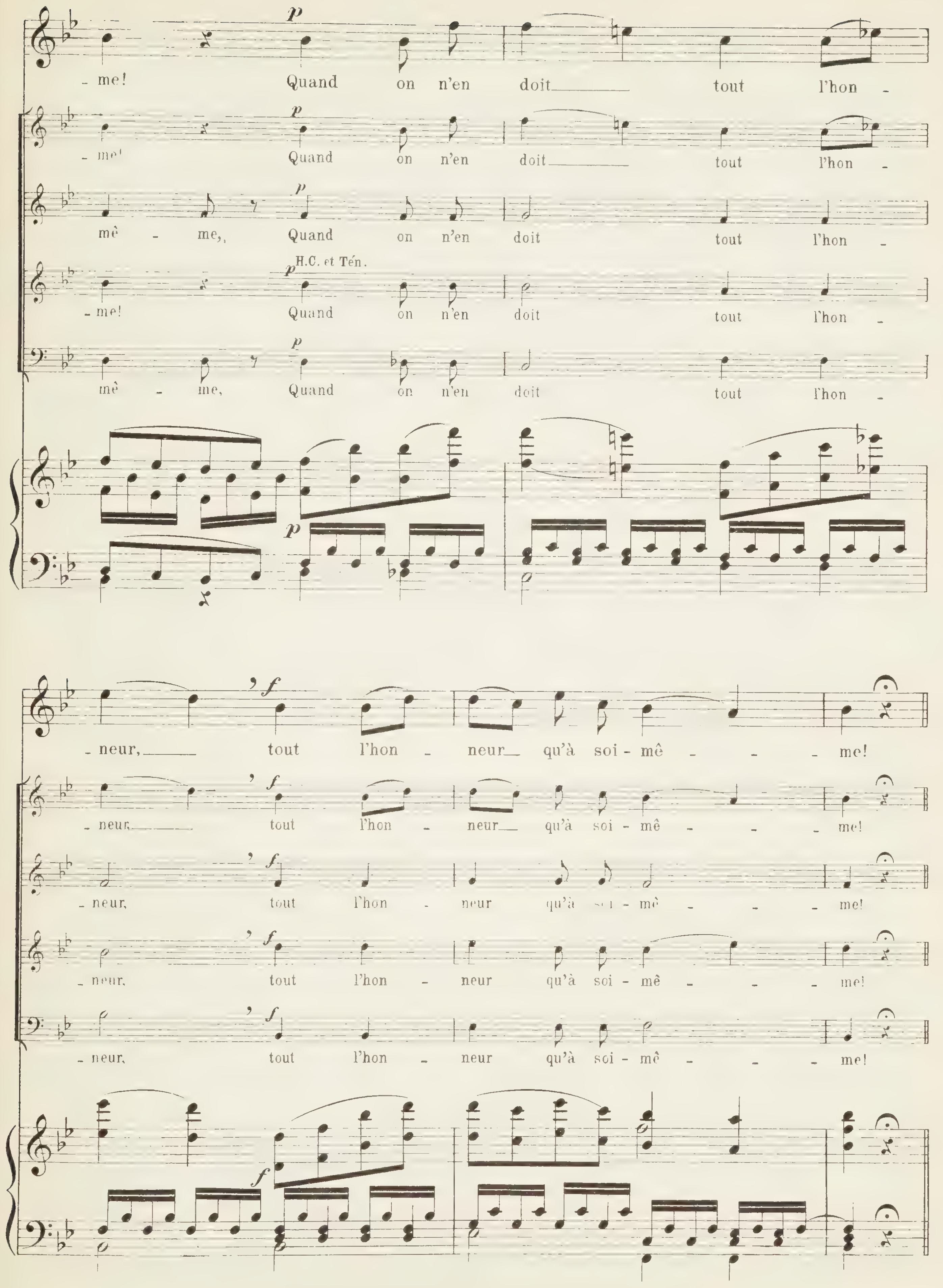

SIDONIE et PHÉNICE.
ter - re, Don-né des lois aux vain-queurs de la ter - re. Que la dou -
- ceur d'un tri - omphe est ex - trê - me Quand on n'en
doit tout l'hon - neur, tout l'hon -
- neur qu'à soi - mê - - me! Que la dou -
Que la dou -
Que la dou -
Que la dou -
Que la dou -
mf
p
f
f
f
f
f


_cœur d'un tri_omphe est ex _ trê _ me, Que la dou _ ceur d'un tri _ omphe est ex _
_cœur d'un tri_omphe est ex _ trê _ me, Que la dou _ ceur d'un tri _ omphe est ex _
_cœur d'un tri_omphe est ex _ trê _ me, est ex _ trê _ _ _ _
_cœur d'un tri_omphe est ex _ trê _ me, Que la dou _ ceur d'un tri _ omphe est ex _
_cœur d'un tri_omphe est ex _ trê _ me, Que la dou _ ceur d'un tri _ omphe est ex _
_trê _ me Quand on n'en doit tout l'hon_neur qu'à soi _
_tre _ me Quand on n'en doit tout l'hon _ neur qu'à soi _
_tre _ me Quand on n'en doit tout l'hon _ neur qu'à soi _
_tre _ me Quand on n'en doit tout l'hon _ neur qu'à soi _


p
même, Quand on n'en doit tout l'hon-
neur, tout l'honneur qu'à soi-même
p



f
_me, qu'à soi - mè - - - - - -
_me, qu'a soi - mè - - - - - -
H. C. et C. A.
_me! Que___ la dou - ceur___ d'un tri _ omphe___ est ex -
_me, qu'à soi - mè - - - - - -
_me! Que___ la dou - ceur___ d'un tri - omphe___ est ex -
_trè - me Quand on n'en doit___ tout l'hon _ neur___ qu'à soi -
_trè - me Quand on n'en doit___ tout l'hon _ neur___ qu'à soi -


p
- me! Quand on n'en doit tout l'hon -
- me! Quand on n'en doit tout l'hon -
mê - me, Quand on n'en doit tout l'hon -
H.C. et Tén.
- me! Quand on n'en doit tout l'hon -
mê - me, Quand on n'en doit tout l'hon -
f
- neur, tout l'hon - neur qu'à soi - mê - - - me!
- neur, tout l'hon - neur qu'à soi - mê - - - me!
- neur, tout l'hon - neur qu'à soi - mê - - - me!
- neur, tout l'hon - neur qu'à soi - mê - - - me!
- neur, tout l'hon - neur qu'à soi - mê - - - me!

SCÈNE IV

LES PRÉCÉDENTS,
ARONTE, *arrivant blessé et tenant en main un tronçon d'épée.*

(Flûtes
Hautb. & Clar.
Bassons
Cors
Quat.)

ARONTE.

PIANO.

Moderato con moto. 80 = ♩

ARONTE: O ciel! ô dis_grâ_ce cru_el_le! Je con_dui_sais vos cap_tifs a_vec soin; J'ai tout ten_té pour vous mar_quer mon zè_le, Mon sang qui coule en est té_moin.

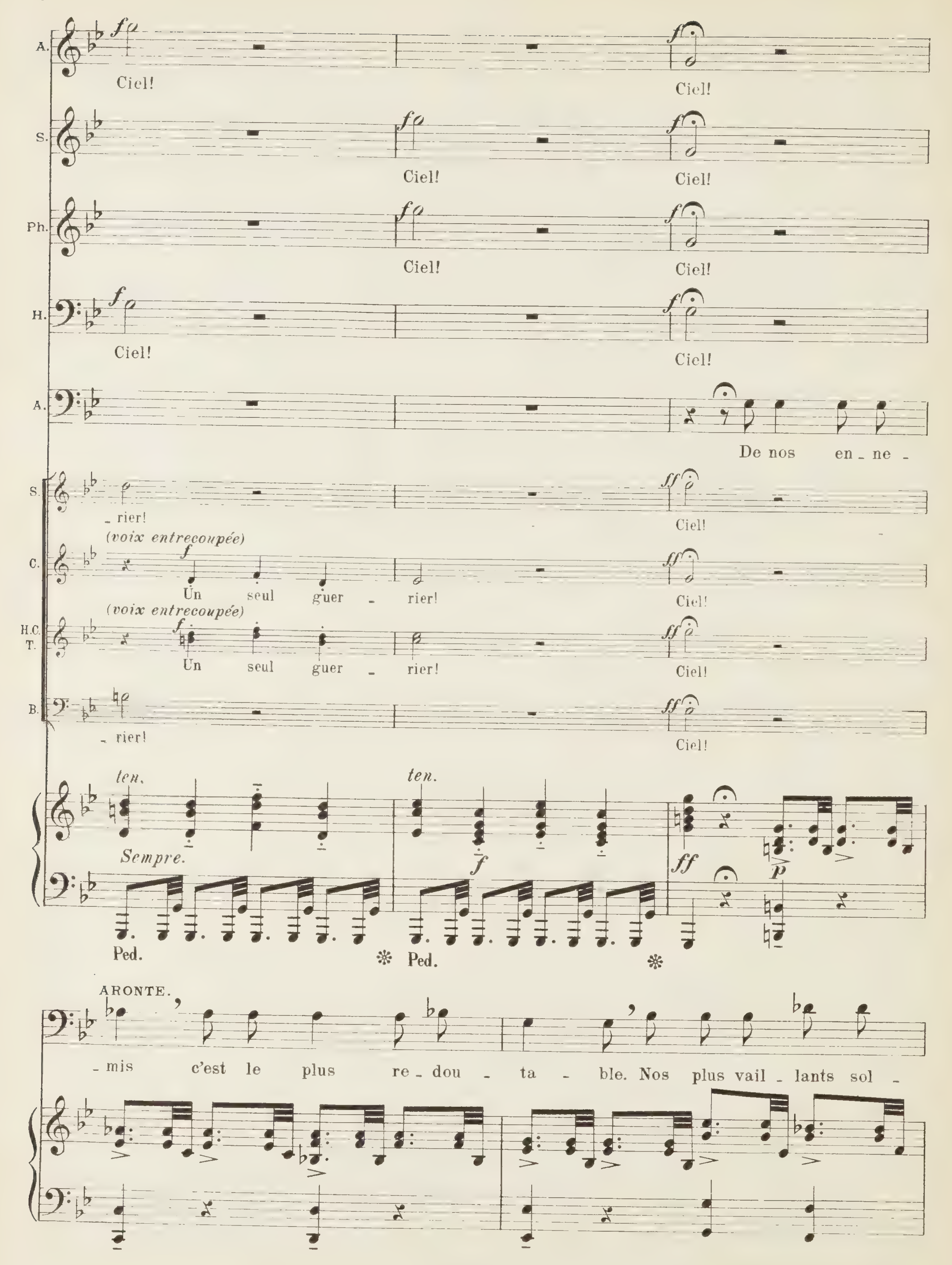
ARMIDE. **Récitatif.** Mais où sont mes cap_

Riten. poco **Récit.**

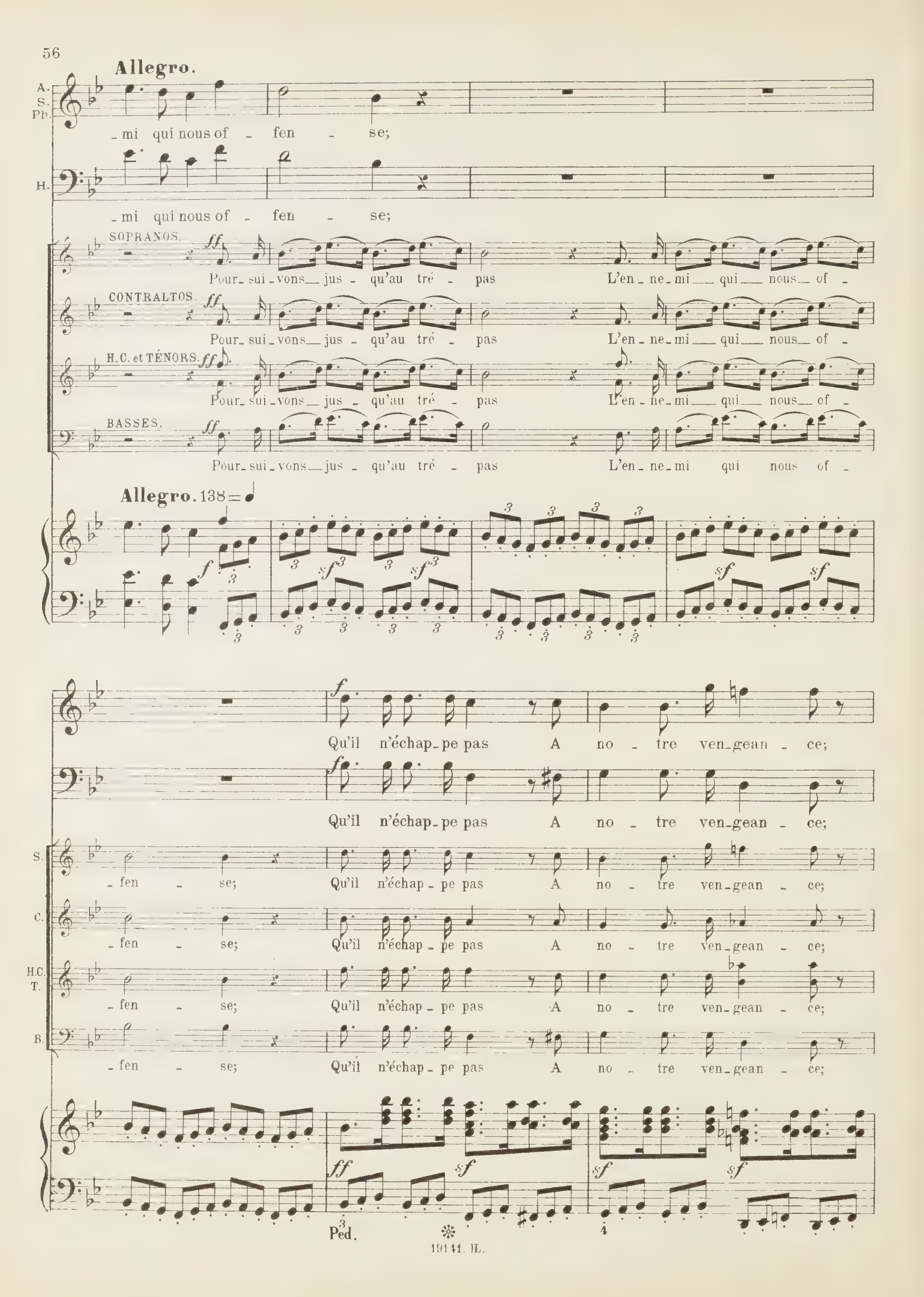
f p f p sf sf f p sf sf f pp

Ped. ❊ Ped. ❊ Ped. ❊ Ped. ❊ Ped. ❊ Ped. ❊ Ped. ❊ Ped. ❊ Ped. ❊


ARMIDE.
Adagio.
Tempo I°
(d'une voix entrecoupée)
-tifs?
Un seul guer - rier!
SIDONIE.
(de même)
Un seul guer -
PHÉNICE.
(de même)
Un seul guer -
HIDRAOT.
(de même)
Un seul guer - rier!
ARONTE. Lent.
Un guerrier in - domp - ta - ble Les a dé - li - vrés tous.
Adagio.
Tempo I°
ten.
mf
sf
p
Ped.
A.
Rinf.
que di - tes vous?
S.
- rier!
Rinf.
que di - tes vous?
Ph.
- rier!
Rinf.
que di - tes vous?
H.
Rinf.
que di - tes vous?
CHŒUR.
SOPRANOS.
(voix entrecoupée)
f
Un seul guer -
H.C.
H.C. et TÉNORS.
BASSES.
(voix entrecoupée)
f
Un seul guer -
ten.
Cresc. a poco a poco
Rinf.
Cresc.
Ped.


A.
Ciel!
Ciel!
S.
Ciel!
Ciel!
Ph.
Ciel!
Ciel!
H.
Ciel!
Ciel!
A.
De nos en - ne -
S.
- rier!
Ciel!
(voix entrecoupée)
C.
Un seul guer - rier!
Ciel!
(voix entrecoupée)
H.C. T.
Un seul guer - rier!
Ciel!
B.
- rier!
Ciel!
ten.
ten.
Sempre.
Ped.
Ped.
ARONTE.
- mis c'est le plus re - dou - ta - ble. Nos plus vail - lants sol -


A.
dats sont tom - bés sous ses coups: Rien ne peut ré - sis -
ARMIDE.
O ciel! c'est Re - naud!
Lento.
(expirant)
- ter à sa va - leur ex - trê - me... C'est lui
sec.
ff
Lento.
pp
Aronte tombe mort sur la scène.
son corps est emporté par deux guerriers.
mê - me.
Silence.
Tempo I°
pp
Più cresc.
ARMIDE, SIDONIE, PHÉNICE
(avec une violence concentrée)
p
f
Pour - sui - vons jus - qu'au tré - pas, jus - qu'au tré - pas L'en - ne -
HIDRAOT. (de même) p
Pour - sui - vons jus - qu'au tré - pas, jus - qu'au tré - pas L'en - ne -
Cresc.
mf


Allegro.
A.
S.
Ph.
_mi qui nous of _ fen _ se;
H.
_mi qui nous of _ fen _ se;
SOPRANOS.
ff
Pour_sui_vons_jus _ qu'au tré _ pas L'en_ne_mi_qui_nous_of _
CONTRALTOS.
ff
Pour_sui_vons_jus _ qu'au tré _ pas L'en_ne_mi_qui_nous_of _
H.C. et TÉNORS.
ff
Pour_sui_vons_jus _ qu'au tré _ pas L'en_ne_mi_qui_nous_of _
BASSES.
ff
Pour_sui_vons_jus _ qu'au tré _ pas L'en_ne_mi qui nous of _
Allegro. 138 =
f
sf
sf
sf
sf
f
Qu'il n'échap_pe pas A no _ tre ven_gean _ ce;
ff
Qu'il n'échap_pe pas A no _ tre ven_gean _ ce;
S.
_fen _ se; Qu'il n'échap _ pe pas A no _ tre ven_gean _ ce;
C.
_fen _ se; Qu'il n'échap _ pe pas A no _ tre ven_gean _ ce;
H.C.
T.
_fen _ se; Qu'il n'échap _ pe pas A no _ tre ven_gean _ ce;
B.
_fen _ se; Qu'il n'échap _ pe pas A no _ tre ven_gean _ ce;
ff
sf
sf
sf
Ped.
*


Riten. Tempo.
Qu'il n'échappe pas A no_tre vengean_ce.
Qu'il n'échappe pas A no_tre vengean_ce.
S.
C.
H.C. T.
B.
Qu'il n'échap_pe pas A no_tre ven_gean_ce. Pour_sui_vons jus_qu'au tré_
H. C. et C. A.
Qu'il n'échap_pe pas A no_tre ven_gean_ce. Pour_sui_vons jus_qu'au tré_
Qu'il n'échap_pe pas A no_tre ven_gean_ce. Pour_sui_vons l'en_ne_
Qu'il n'échap_pe pas A no_tre ven_gean_ce. Pour_sui_vons l'en_ne_
ff
Ped.
sf
l'en_ne_mi, Pour_sui_vons jus_qu'au tré_
l'en_ne_mi, Pour_sui_vons jus_qu'au tré_
_pas L'en_ne_mi qui nous of_fen_se, Pour_sui_
C. H.C.
_pas L'en_ne_mi qui nous of_fen_se, Pour_sui_
_mi, l'en_ne_mi, Pour_sui_vons jus_qu'au tré_
_mi, l'en_ne_mi, Pour_sui_vons jus_qu'au tré_



-pas L'en-ne-mi, Pour-sui-
-pas L'en-ne-mi, Pour-sui-
S.
-vons jus-qu'au tré-pas L'en-ne-mi qui nous of-
C. HC
-vons jus-qu'au tré-pas L'en-ne-mi qui nous of-
T.
-pas L'en-ne-mi; l'en-ne-mi, Pour-sui-
B.
-pas L'en-ne-mi; l'en-ne-mi, Pour-sui-
sf
sf
sf
sf
-vons jusqu'au trépas L'en-ne-mi qui nous of-
-vons jusqu'au trépas L'en-ne-mi qui nous of-
S.
pp
Rinf.
-fen-se, Pour-sui-vons, pour-sui-vons jus-qu'au tré-pas L'en-ne-
C. H.C.
pp
Rinf.
-fen-se, Pour-sui-vons, pour-sui-vons jus-qu'au tré-pas L'en-ne-
T.
H.C. et Tén.
pp
Rinf.
-vons jusqu'au tré-pas, Pour-sui-vons jus-qu'au tré-pas L'en-ne-
B.
pp
Rinf.
-vons jusqu'au tré-pas, Pour-sui-vons jus-qu'au tré-pas L'en-ne-
pp
Rinf.

f

-fen - se; Qu'il n'échap - pe pas A no - tre ven-

f

-fen - se; Qu'il n'échap - pe pas A no - tre ven-

S. -mi — qui — nous — of - fen - se; *ff* Qu'il n'échap - pe pas A no - tre ven-

H.C. et C.A.

C. -mi qui nous of - fen - se; *ff* Qu'il n'échap - pe pas A no - tre ven-

H.C. T. -mi — qui — nous — of - fen - se; *ff* Qu'il n'échap - pe pas A no - tre ven-

B. -mi — qui — nous — of - fen - se; *ff* Qu'il n'échap - pe pas A no - tre ven-

ff *sf* *sf* *sf*

Ped. * Ped. *

-gean - ce, Qu'il n'échap-pe pas A no - tre ven-gean - ce, Qu'il n'échap-pe

-gean - ce, Qu'il n'échap-pe pas A no - tre ven-gean - ce, Qu'il n'échap-pe

S. -gean - ce, Qu'il n'échap - pe pas A no - tre ven-gean - ce, Qu'il n'échap - pe

C. H.C. -gean - ce, Qu'il n'échap - pe pas A no - tre ven-gean - ce, Qu'il n'échap - pe

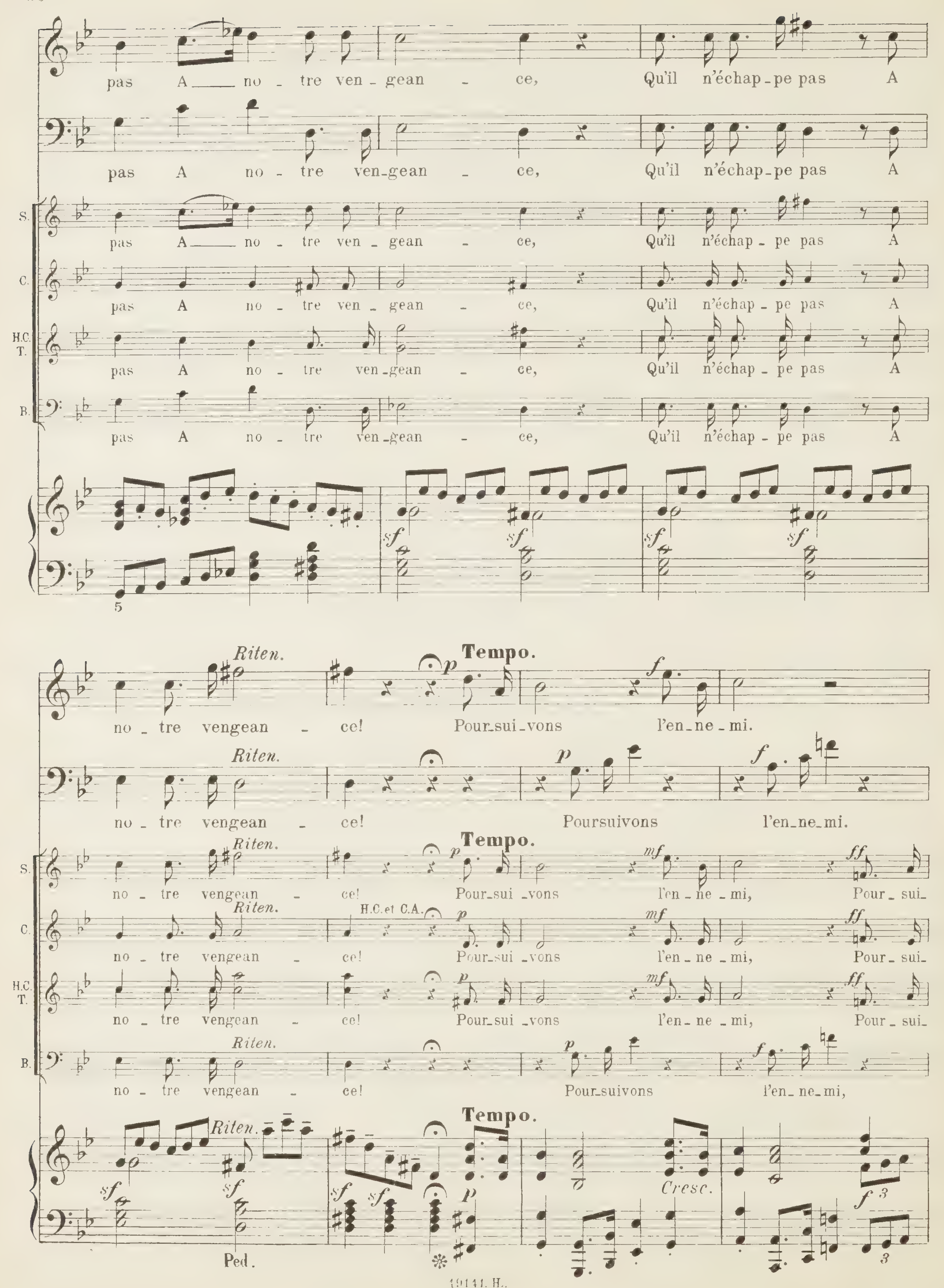
H.C. et Tén.

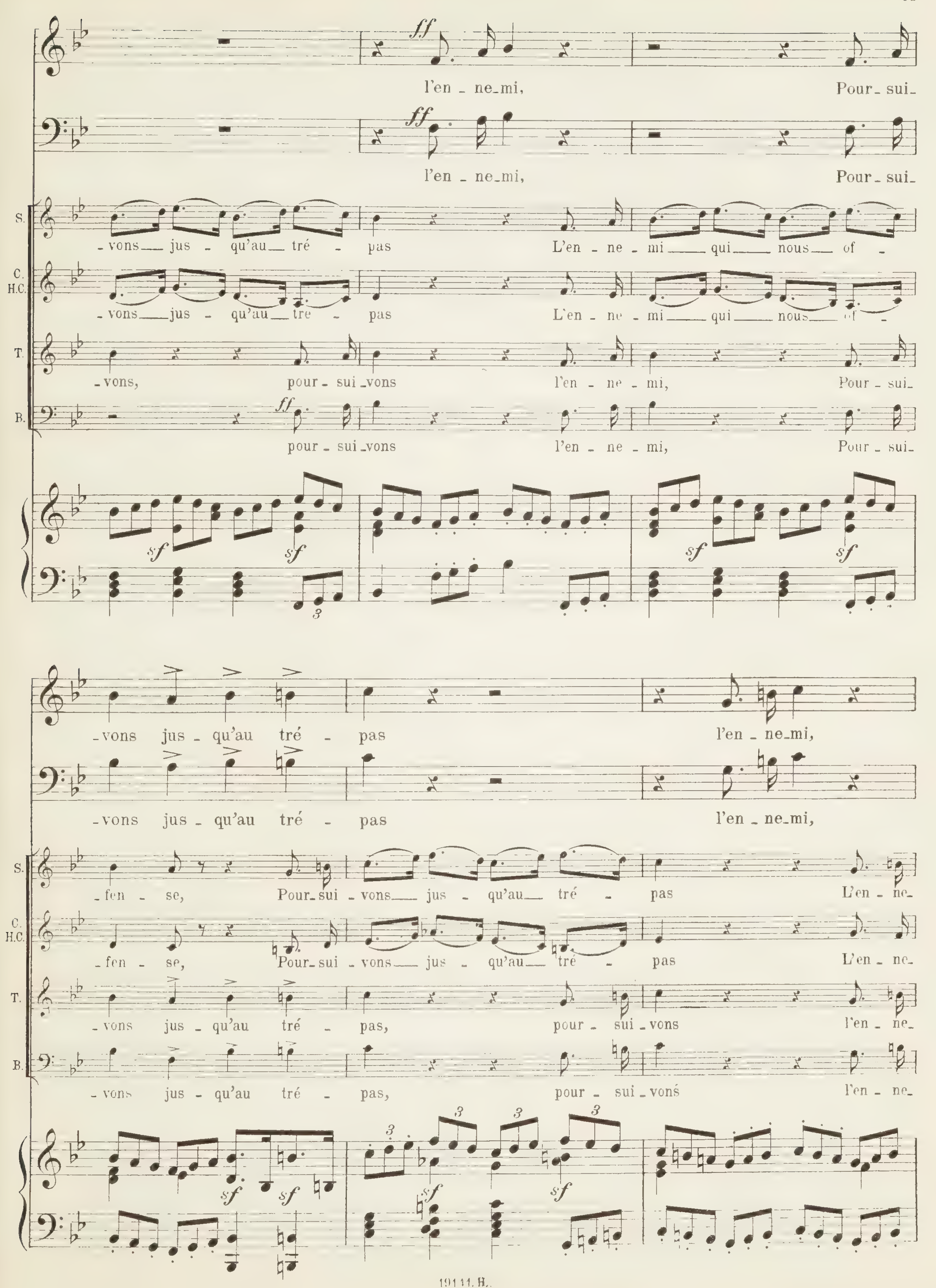
T. -gean - ce, Qu'il n'échap - pe pas A no - tre ven-gean - ce, Qu'il n'échap - pe

B. -gean - ce, Qu'il n'échap - pe pas A no - tre ven-gean - ce, Qu'il n'échap - pe

sf *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

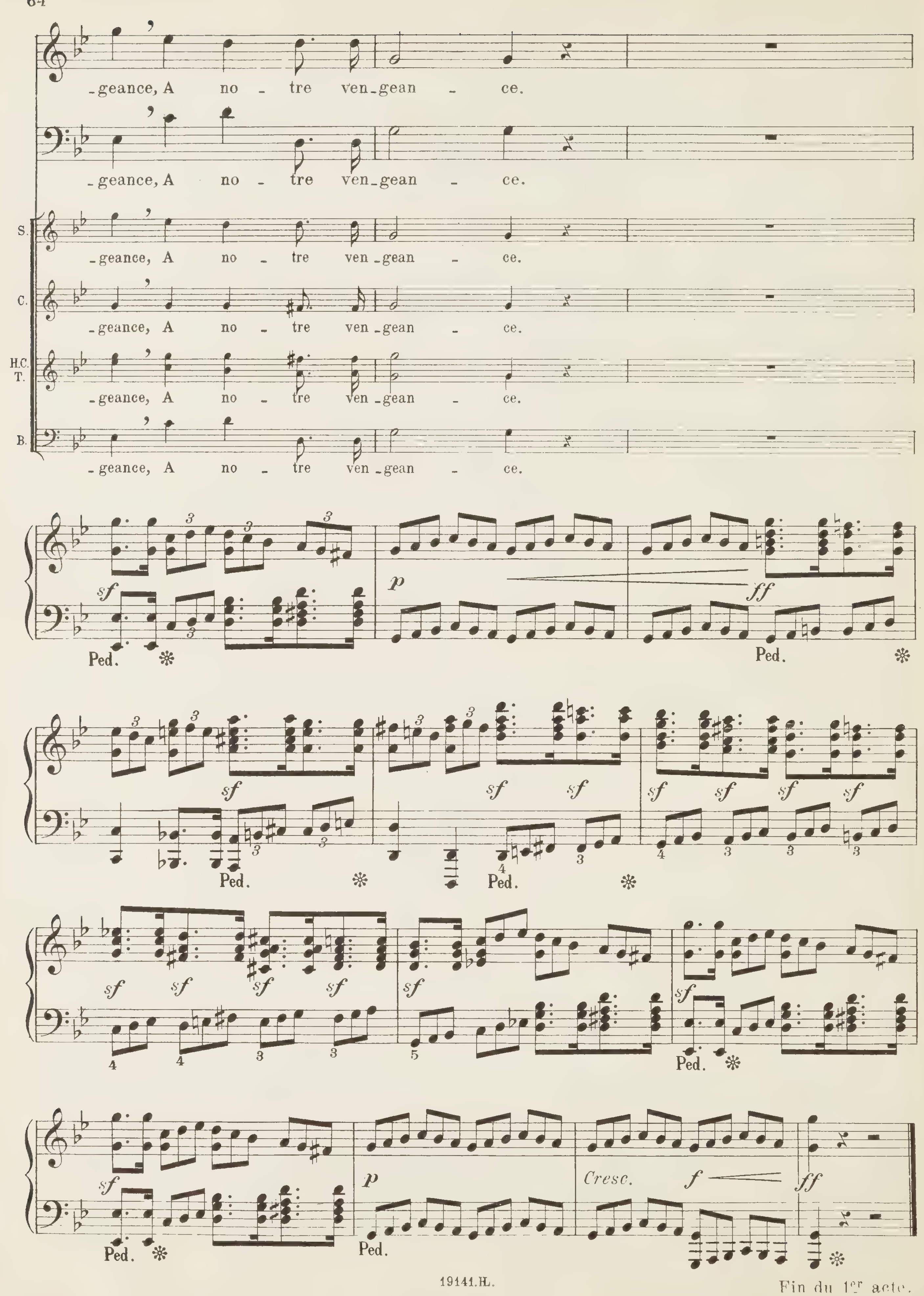
Ped. *


pas A notre vengeance, Qu'il n'échappe pas A
pas A notre vengeance, Qu'il n'échappe pas A
S.
C.
H.C. T.
B.
Riten.
Tempo.
notre vengeance! Poursuivons l'ennemi.
notre vengeance! Poursuivons l'ennemi.
notre vengeance! Poursuivons l'ennemi, Poursui_
H.C. et C.A.
Cresc.
Ped.


l'en - ne-mi, Pour-sui-
l'en - ne-mi, Pour-sui-
S.
-vons jus - qu'au tré - pas L'en - ne - mi qui nous of -
C. H.C.
-vons jus - qu'au tre - pas L'en - ne - mi qui nous of -
T.
-vons, pour - sui-vons l'en - ne - mi, Pour - sui-
B.
pour - sui-vons l'en - ne - mi, Pour - sui-
ff
sf
-vons jus - qu'au tré - pas l'en - ne-mi,
-vons jus - qu'au tré - pas l'en - ne-mi,
-fen - se, Pour-sui - vons jus - qu'au tré - pas L'en - ne-
-fen - se, Pour-sui - vons jus - qu'au tré - pas L'en - ne-
-vons jus - qu'au tré - pas, pour - sui-vons l'en - ne-
-vons jus - qu'au tré - pas, pour - sui-vons l'en - ne-


Pour_sui_vons jus_qu'au tré - pas, jusqu'au trépas L'en_ne_
Pour_sui_vons jus_qu'au tré - pas, jusqu'au trépas L'en_ne_
S.
- mi__ qui nous of - fen - se, Pour_sui_vons jusqu'au trepas, Pour - sui_vons__jus - qu'au tré -
C.
H.C.
- mi__ qui nous of - fen - se, Pour_sui_vons jusqu'au trepas, Pour - sui_vons jusqu'au tré -
H.C. et Tén.
T.
- mi, Pour - sui_vons jus_qu'au tré - pas l'en_ne_mi, Pour - sui_vons__jus - qu'au tré -
B.
- mi, Pour - sui_vons jus - qu'au tré - pas l'en_ne_mi, Pour - sui_vons jus - qu'au tré -
pp
sf
sf
sf
sf
pp
- mi___qui___nous__of - fen - se; Qu'il n'échap - pe pas
- mi___qui___nous__of - fen - se; Qu'il n'échap - pe pas
Rinf.
S.
pas L'en - ne - mi___qui___ nous__of - fen - se; Qu'il n'échap - pe
ff
C.
pas L'en - ne - mi qui nous of - fen - se; Qu'il n'échap - pe
H.C. et C.A.
ff
H.C.
T.
pas L'en - ne - mi___qui___ nous__of - fen - se; Qu'il n'échap - pe
B.
pas L'en - ne - mi___qui___ nous__of - fen - se; Qu'il n'échap - pe
Rinf.
ff
sf
Ped.
*


A no - tre ven-gean - ce, Qu'il n'échap-pe pas A no - tre ven-
A no - tre ven-gean - ce, Qu'il n'échap-pe pas A no - tre ven-
S.
pas A no - tre ven-gean - ce, Qu'il n'échap - pe pas A no - tre ven-
C. H.C.
pas A no - tre ven-gean - ce, Qu'il n'échap - pe pas A no - tre ven-
T.
pas A no - tre ven-gean - ce, Qu'il n'échap - pe pas A no - tre ven-
B.
pas A no - tre ven-gean - ce, Qu'il n'échap - pe pas A no - tre ven-
sf
Ped.
-gean - ce, Qu'il n'échap - pe pas A no - tre vengeance, A no - tre ven-
-gean - ce, Qu'il n'échap - pe pas A no - tre vengeance, A no - tre ven-
-gean - ce, Qu'il n'é-chap - pe pas A no - tre ven-geance, A no - tre ven-
H.C. et Tén.
Ped.



Fin du 1er acte.

ACTE DEUXIÈME.

Une plaine déserte. Quelques arbres; ciel couvert.

SCÈNE I

RENAUD, ARTÉMIDORE.




RENAUD.
Maestoso e moderato assai.
Al_lez, al_lez remplir ma pla_ce Aux lieux d'où mon mal_heur me chas_se.
_jours?
p sempre
Tempo giusto.
mf
Mesuré et martial.
Le fier Ger_nand m'a contraint à pu_nir Sa té_méraire au_da_ce: D'une in_
p
Poco cresc.
mf
_di_gne pri_son Go_de_froi me me_na_ce, Et de son camp m'o_blige à me ban_nir:
p
Poco cresc.
mf
p
mf
Plus lent.
Je m'en é_loigne a_vec con_train_te. Heu_reux! si j'a_vais pu con_sa_crer mes exploits A dé_li_
Récit.
p sostenuto
Poco rinf.
p
Cresc. poco a poco.


-vrer la ci-té sain - te Qui gé - mit sous de du - res lois.
Allº vivace.
mf
p
f
Ped. ❊Ped. ❊ Ped. ❊ Ped. ❊Ped. ❊
Récit.
Sui-vez les guer-riers, qu'un beau - zè - le Pres-se de si-gna-
Récit.
sf
Doux et triste.
-ler leur va-leur et leur foi: Cherchez u-ne gloire im-mor-tel - le; Je veux dans
sf
ff
pp
mon e-xil n'en-ve-lop-per que moi.
ARTÉMIDORE.
Sans vous que peut - on en-tre pren-dre? Ce-
Rinf.


lui qui vous ban_nit ne pour_ra se dé_fen_dre De souhai_ter vo_tre re_
Plus lent.
tour. S'il faut que je vous quitte, au moins ne puis-je ap
Lento.
p
_pren_dre En quels lieux vous al_lez choi_sir vo_tre sé_jour?
Andante con moto.
RENAUD.
Andante con moto. ♩= 80.
Le re_pos me fait vi_o_len_ce, La seu_le
ten.
Cors.
Quat.
mf
p
Cresc.
gloire a pour moi des ap_pas, La seu_le gloire a pour moi des ap_pas:
f
mf
sf sf sf



f

Je pré_tends a_dres_ser mes

mp

Plus doux. *Rinf.*

pas Où la jus_ti_ _ce et l'in_no_cen_ce Au_ront be_

p

f

_soin du se_cours de mon bras, Au_ront be_soin du se_cours de mon

Cresc. *mf*

f

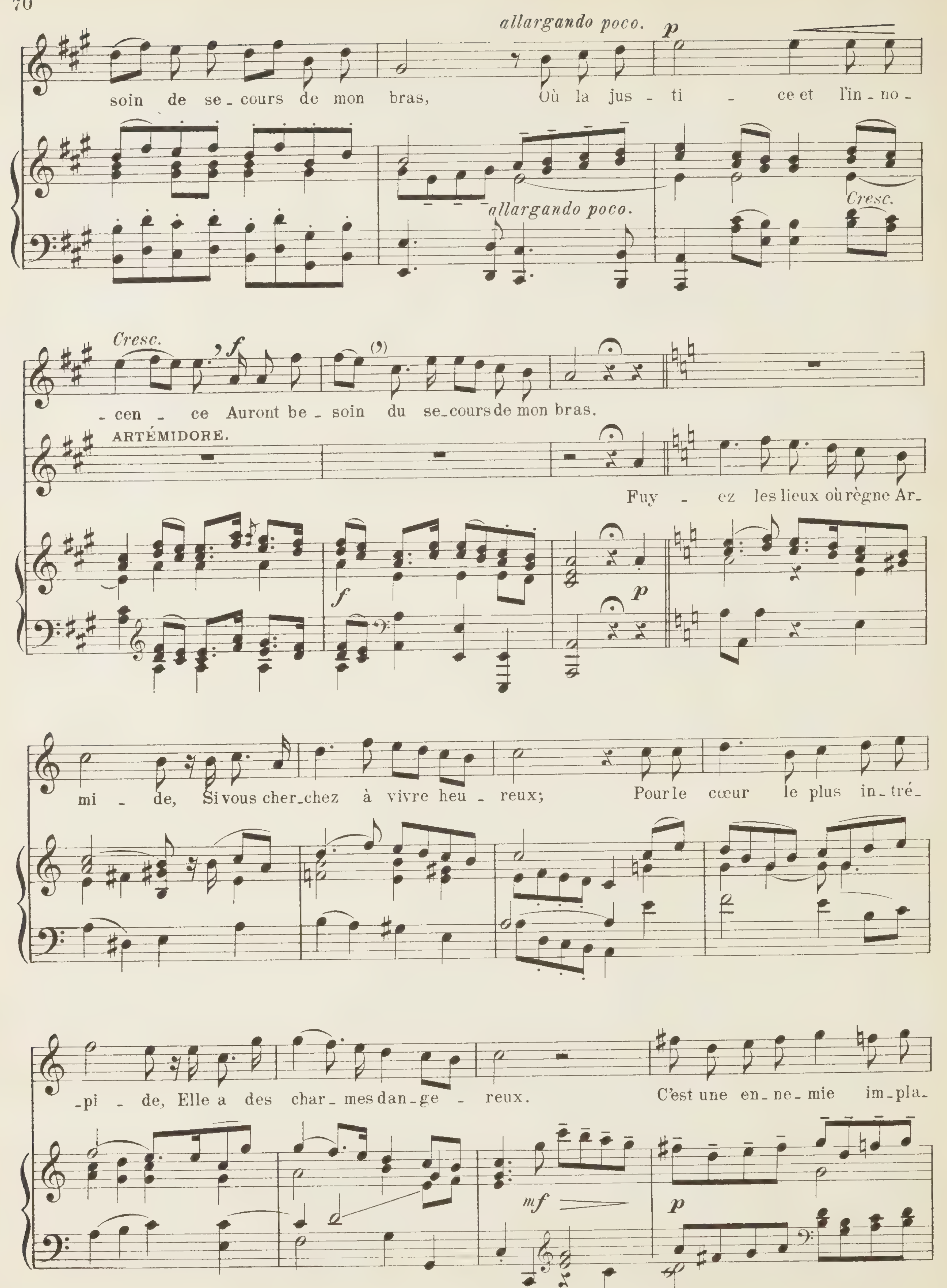
bras. Je pré_tends a_dres_ser mes

f Cors. *mp*

Plus doux. *Rinf.*

pas Où la jus_ti_ _ce et l'in_no_cen_ce Au_ront be_

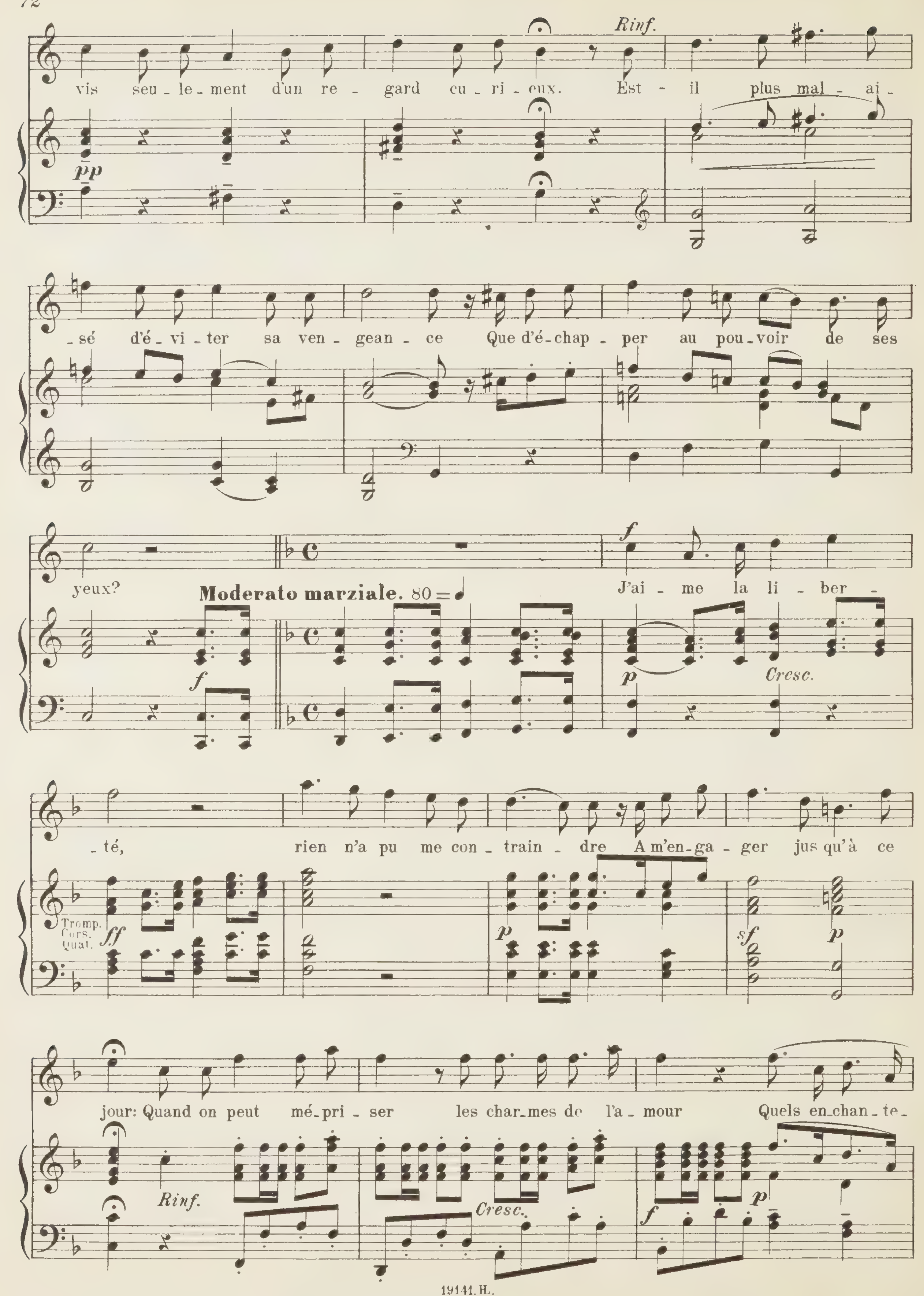
p *Poco rinf.*



allargando poco.
p
soin de se_cours de mon bras, Où la jus - ti - ce et l'in_no_
allargando poco.
Cresc.
Cresc.
f
(9)
_cen _ ce Auront be _ soin du se_cours de mon bras.
ARTÉMIDORE.
Fuy - ez les lieux où règne Ar_
f
p
mi - de, Si vous cher_chez à vivre heu - reux; Pour le cœur le plus in_tré_
_pi - de, Elle a des char_mes dan_ge - reux. C'est une en_ne_mie im_pla_
mf
p



-ca - ble, E-vi - tez ses res-sen-ti - ments. Puis - se le
Rinf.
p
Rinf.
p
Ciel, à mes vœux fa-vo - ra - - ble, Vous ga-ran - tir de ses en-chan-te-
f
sf
Cresc.
RENAUD.
Par une heureuse in-dif-fé - ren - ce Mon
-ments, Vous garan - tir de ses en-chan - te - ments.
sf
pp
Cresc.
Retenu.
cœur s'est dé - ro - bé, sans peine, à sa puis - san - - ce, Je la
mf


Rinf.
vis seu_le_ment d'un re - gard cu_ri_eux. Est - il plus mal - ai -
pp
_sé d'é_vi_ter sa ven_gean_ce Que d'é_chap_per au pou_voir de ses
yeux?
Moderato marziale. 80 = ♩
f
J'ai - me la li - ber -
f
p
Cresc.
_té, rien n'a pu me con_train_dre A m'en_ga_ger jus qu'à ce
Tromp.
Cors.
Quat.
ff
p
sf
p
jour: Quand on peut mé_pri_ser les char_mes de l'a_mour Quels en_chan_te_
Rinf.
Cresc.
f
p



-ments peut-on crain - dre? Quand on peut mé-pri-ser les char-mes de l'a-

Rinf. *Cresc.*

Allargando.

mour Quels en-chan-te-ments, quels en chan-te-ments peut-on crain-

f *p* *f* *Avec le chant.*

-dre?

Tempo.

f Tromp. Cors. Quat. *sf* *mp*

ten.

p

(Ils sortent.)

Dim. poco a poco. *Smorz.* *pp*

Pause.

SCÈNE II

ARMIDE, HIDRAOT.



HIDRAOT.

Pour a_che_ver le charme, il faut u_nir nos voix.

Moderato con moto.

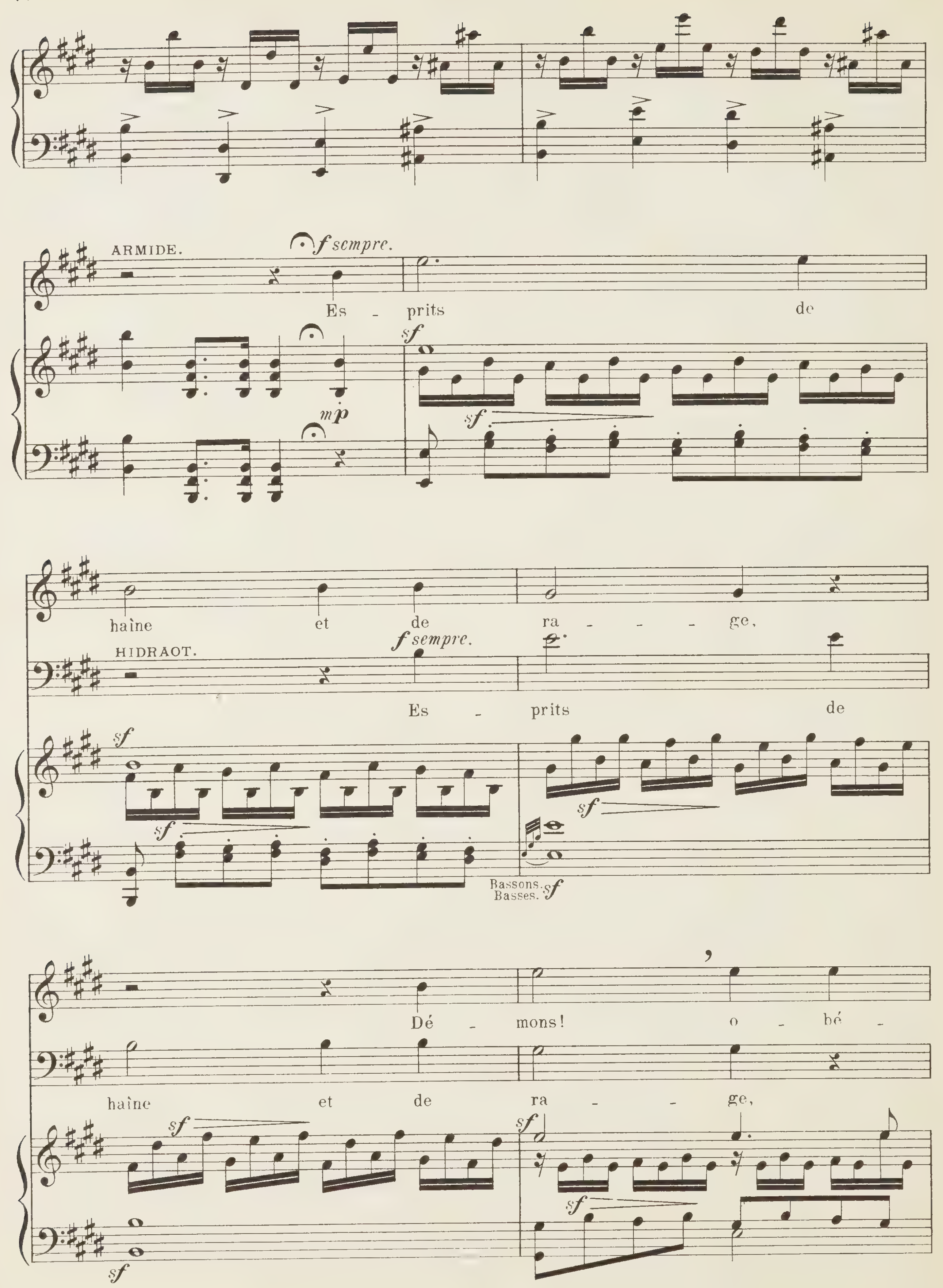
Hautb. & Clar.

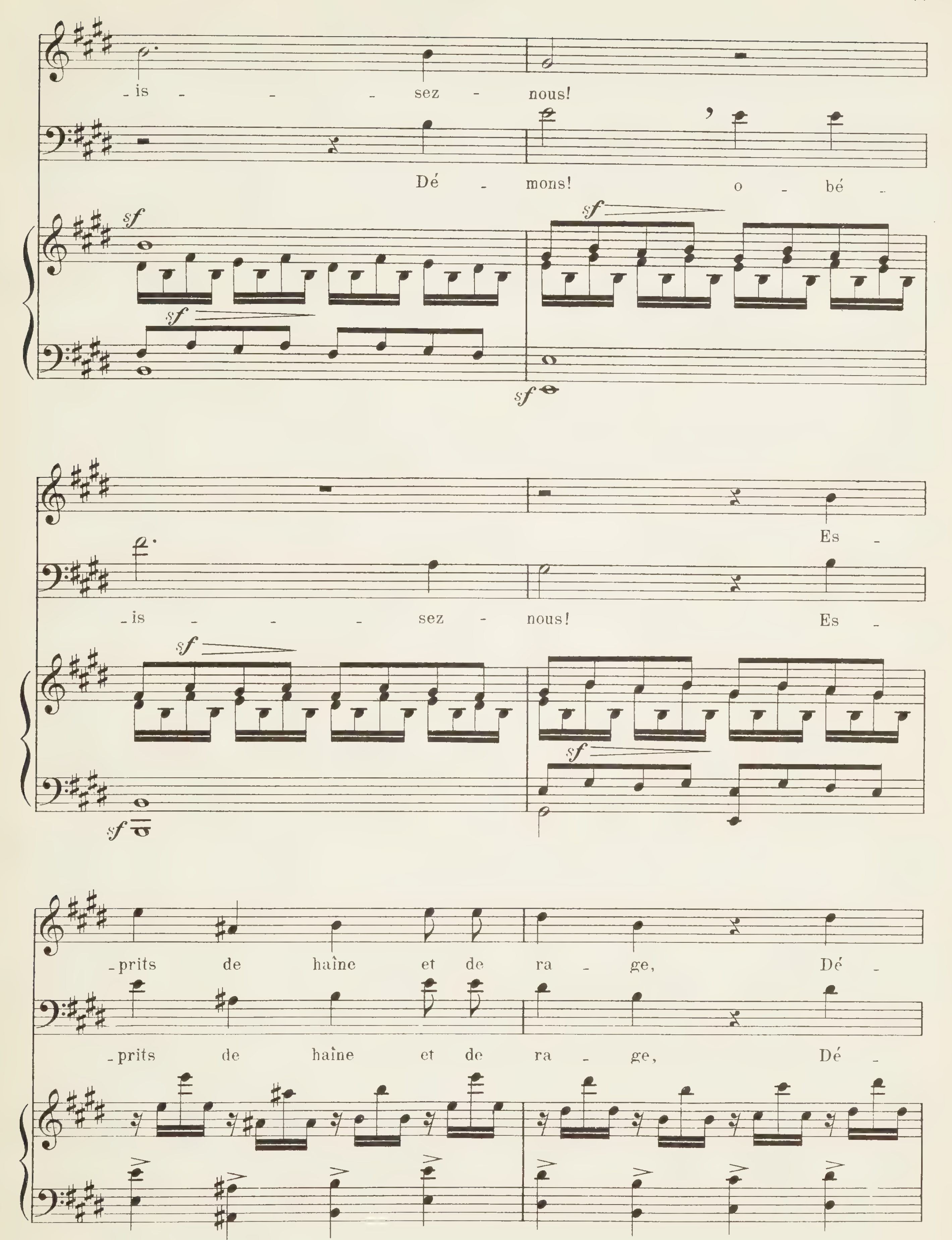
ff Quatuor.

sf

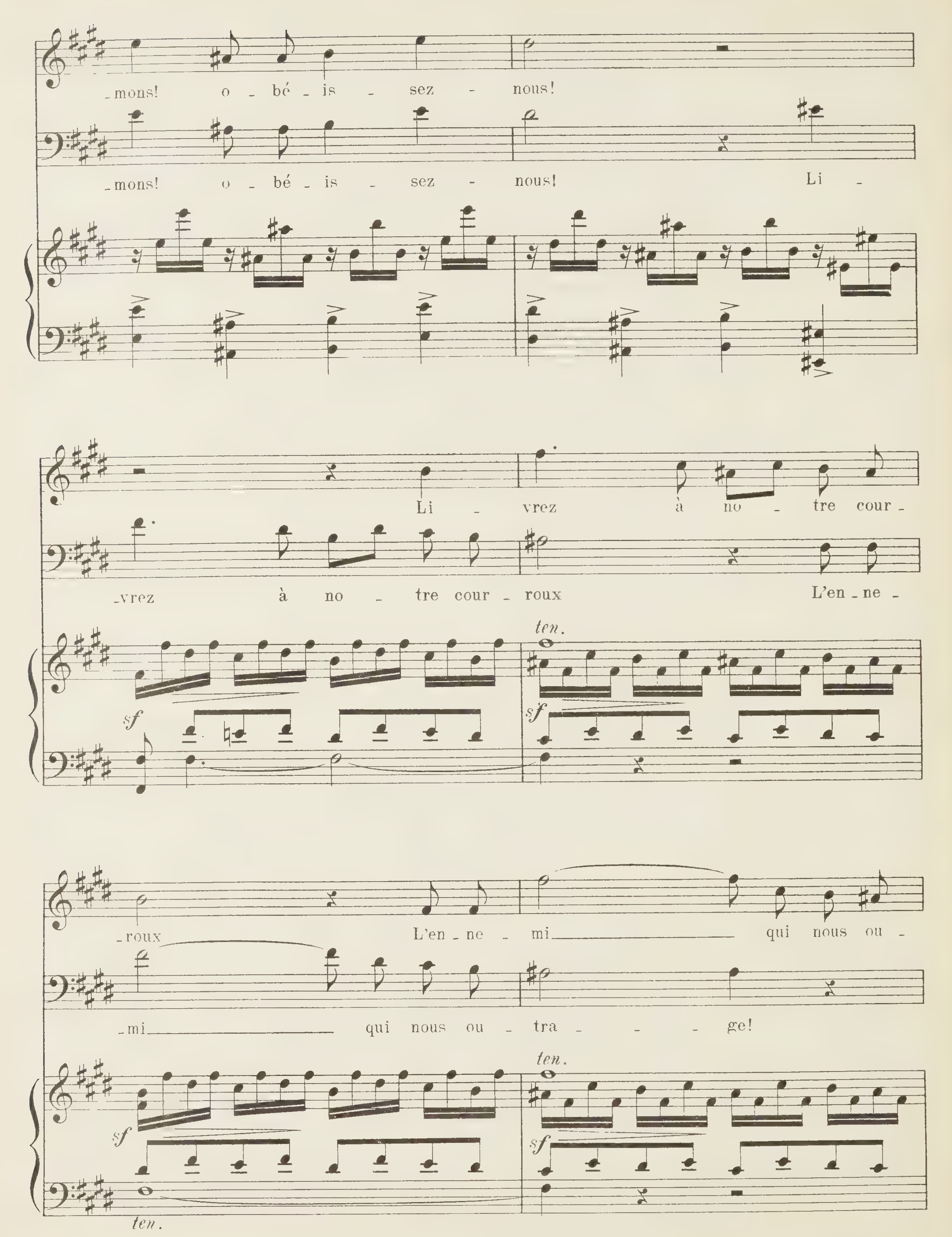
Bassons. Basses. *f*

sf *f*


ARMIDE.
f sempre.
Es - prits de
haine et de ra - - - - ge,
HIDRAOT.
f sempre.
Es - prits de
Bassons.
Basses.
Dé - mons! o - bé -
haine et de ra - - ge,
sf
mp



-is - - - sez - nous!
Dé - mons! o - bé -
-is - - - sez - nous!
Es -
Es -
-prits de haîne et de ra - ge, Dé -
-prits de haîne et de ra - ge, Dé -


_mons! o _ bé _ is _ sez _ nous!
_mons! o _ bé _ is _ sez _ nous! Li _
Li _ vrez à no _ tre cour _
_vrez à no _ tre cour _ roux L'en _ ne _
ten.
sf
_roux L'en _ ne _ mi qui nous ou _
_mi qui nous ou _ tra _ _ _ ge!
ten.

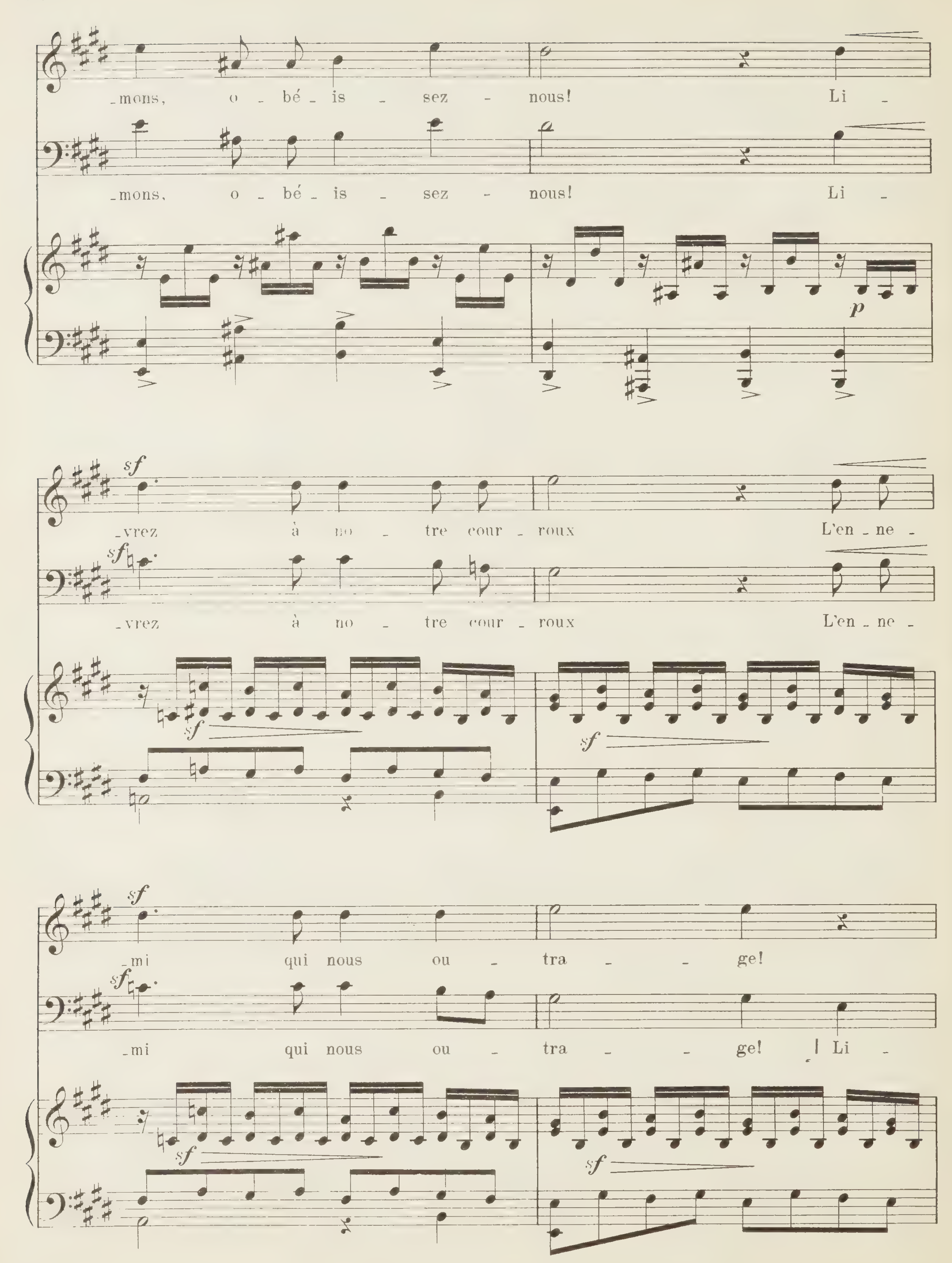


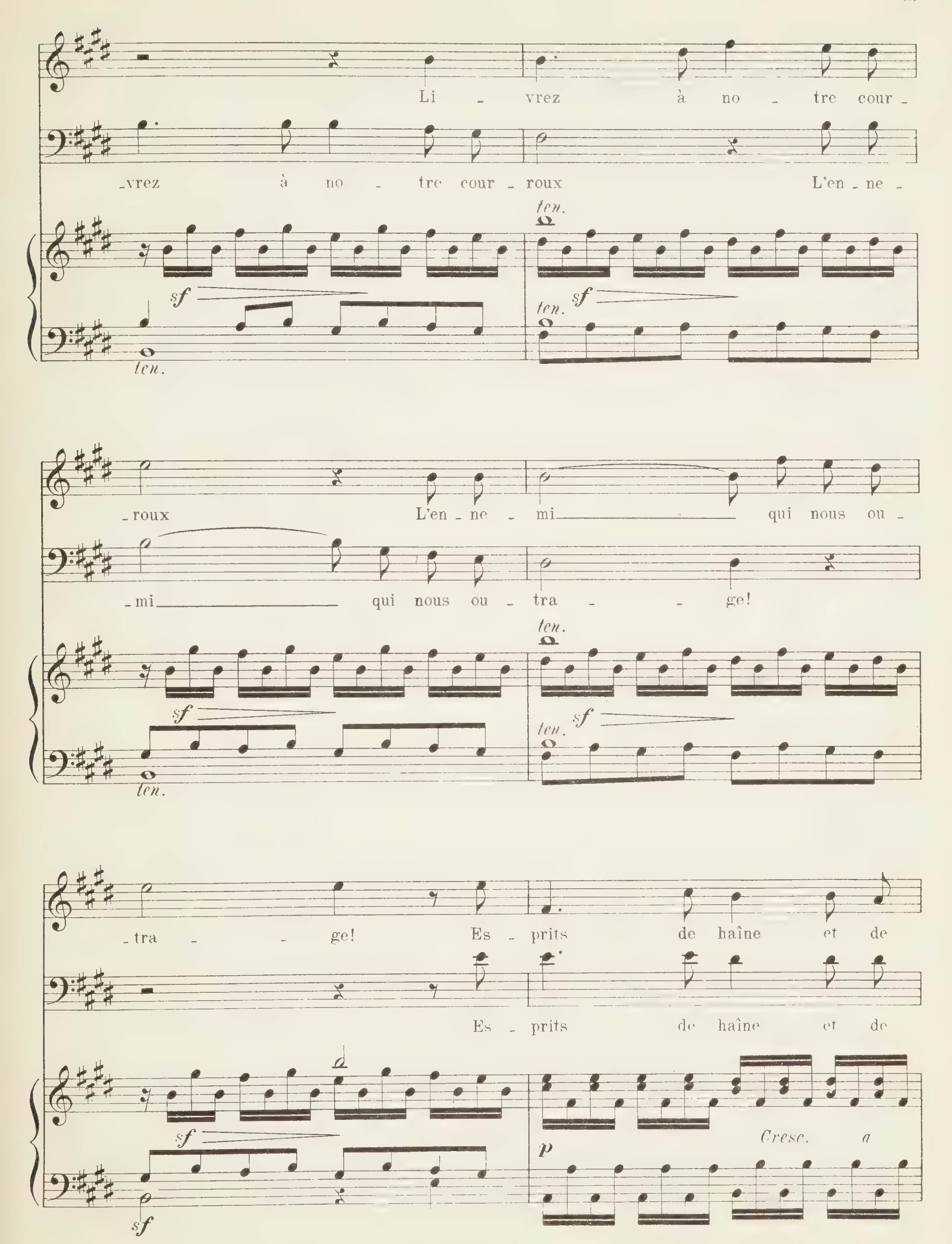
tra - - - ge! Es - prits de haîne et de
Es - prits de haîne et de
sf
ten.
p
ra - - ge, Dé - mons! o - bé - is - sez -
ra - - ge, Dé - mons! o - bé - is - sez -
Cresc. poco a poco.
nous, Dé - mons! o - bé - is - - sez -
nous, Dé - mons! o - bé - is - - sez -
f
Più cresc.


nous!
nous!
ten.
ff
sf
1
2
sf
sf
sf
Sempre f
Dé - mons af -
sf
sf
Dim. a poco
Smorz.
-freux, Ca - chez - vous
a poco
p
p
Sous une a - gré - able i - ma - ge; En-chan-
pp
Ped.
Ped.
Ped.



-tez ce fier cou - ra - ge Par les char - mes les plus
ten.
ten.
ten.
doux! Es - prits de haîne et de ra - - ge, Dé -
f
f
Es - prits de haîne et de ra - - ge, Dé -
ten.
ff
sf
sf
sf
-mons, o - bé - is - - sez - nous! Es -
-mons, o - bé - is - - sez - nous! Es -
sf
sf
sf
sf
-prits de haîne et de ra - ge, Dé -
-prits de haîne et de ra - ge, Dé -


_mons, o _ bé _ is _ sez _ nous! Li _
_mons, o _ bé _ is _ sez _ nous! Li _
sf
_vrez à no _ tre cour _ roux L'en _ ne _
_vrez à no _ tre cour _ roux L'en _ ne _
_mi qui nous ou _ tra _ _ ge!
_mi qui nous ou _ tra _ _ ge! Li _



Li - vrez à no - tre cour - roux L'en - ne - mi qui nous ou - tra - ge! Es - prits de haîne et de
vrez à no - tre cour - roux L'en - ne - mi qui nous ou - tra - ge! Es - prits de haîne et de
ten.
sf
p
Cresc. a


ra - - ge, Dé - mons! o - bé - is - - sez -
ra - - ge, Dé - mons! o - bé - is - - sez -
poco a poco.
Allargando poco.
nous, Dé - mons! o - bé - is - - - sez -
Allargando poco.
nous, Dé - mons! o - bé - is - - - sez -
f allargando poco.
A partir d'ici le paysage
nous!
nous!
Tempo I°
ff
ten.
sf
ten.
se transforme graduellement et lentement. Le sol se couvre d'une herbe verdoyante et fleurie; le soleil brille de tout son éclat. On aperçoit une rivière, bordée de saules par endroits, qui serpente dans la plaine.
ten.
ten.
sf
sf


ARMIDE.
Récitatif.
(Armide apercevant Renaud au loin.)
Dans le piè - ge fa - tal
Récit.
Votre en-ne-mi s'enga - ge.
HIDRAOT.
Nos sol-dats sont cachés dans le prochain bo - ca - ge; Il faut que sur Re-naud ils vien-nent fon - dre tous.
Fièrement, un peu lent.
Cet - te vic-time est mon par - ta - ge; Lais-sez-moi l'immo-ler, laissez-moi l'a-van - ta - ge De voir ce cœur su-perbe ex-pi-rer sous mes coups.
(Hidraot et Armide se retirent.)

SCÈNE III

RENAUD, *seul.*

La scène reste vide un moment. Renaud, en entrant, s'arrête pour considérer les bords du fleuve. Il quitte une partie de ses armes pour prendre le frais.

1 Fl. 1 Hautb.
1 Cl. 1 Bass.
1 Cor.
Quatuor,
avec sourdines.

Andante sans lenteur. 63 = ♩

RENAUD.

Andante sans lenteur.

PIANO.

Fl.

pp Una corda.

Ped.

Cantabile.

(Entrée de Renaud)

Cresc. poco.

pp

Hautb.

Fl.

pp

Rinf. assai.



Dimin.
Dolce.
Toujours très doux et très lié.
Plus j'ob_
pp
pp sempre.
_ser _ ve ces lieux et plus je les ad_
_mi _ re.
Dolce espress.
Fl.
pp
Toujours très doux.
Ce fleu _ ve cou _ le len _ te _ ment....
Rinf.



Et s'é_loi _ gne à re _ grets d'un sé _ jour___ si char _
_mant.
Cantabile dolce.
Rinf.
pp
Les plus ai_ma _ bles
Rinf.
fleurs et le plus doux zé _ phy _ re Par _ fu _ ment
Hautb.
Rinf. poco.
Ped.
p
l'air___ qu'on y res _ pi _ _ _ _ re, qu'on
Cresc.
Ped.
pp
y res _ pi _ _ re.
Rinf.
Fl.



Rinf.
Rinf.
Calando.
p
Tranquillo.
mf
Non, je ne puis quit -
Rinf. assai.
_ter des ri - va - ges si beaux!
Très doux.
Un
Cantando.
Fl.
Hautb.
Clar.
Cor.
Bass.
pp
Una corda.
Ped.
son har - mo - ni - eux Se mêle au bruit des eaux;
Rinf.
Ped.
Ped.


Les oiseaux enchantés se
p
Rinf.
Ped.
taisent pour l'entendre.
Cantabile dolce.
Smorz.
sempre pp
Des charmes du sommeil j'ai
Cantabile.
ten.
peine à me défendre.
ten.
1
5
pp
Ce gazon,
Cresc. poco.
pp


cet om - bra - ge frais,
Tout m'in - vi - te au re - pos
sous ce feuil - la - ge é - pais.
ten.
ten.
Ce ga - zon, ce feuil - la - ge frais,
15
Perdendosi.
(Il s'endort sur un banc de gazon au bord
tout m'in - vi - te au re - pos......
Sempre più pp
de la rivière.)
Smorz. poco a poco.
Più smorz.
ppp perdendosi.

SCÈNE IV (1)

RENAUD, *endormi*, UNE NAÏADE, *qui sort du fleuve*,
TROUPE DE NYMPHES, de BERGERS & de BERGÈRES.



(1) Voir l'Appendice.


Pour_quoi dans les pé_rils, a_vec em_pres_se_ment, Cher_
_ment!
p poco rinf.
_cher d'un vain hon_neur l'é_clat i_ma_gi_nai_ _ re?
l'é_clat i_ma gi_
l'é_
pp
nai _ re?
clat i_ma_gi_nai_ _ re?
Smorz.
Hautb.
p poco rinf.


Pour u _ ne trom _ peu_se chi _ mè _ _ re,
chi _ mè _ _ re,
chi_
pp
Smorz.
Faut - il quit _ ter un bien char _ mant?
un bien char_
_mè _ _ re,
p poco rinf.
pp
_mant?
Au
un bien char _ mant?
Fl.
Smorz.
p poco rinf.
p


temps heu - reux où l'on sait plai - - re,
sait plai - - re,
sait
Hautb.
pp
Clar.
Smorz.
Qu'il est doux d'ai - mer ten - dre - ment!
d'ai - mer
plai - - re,
p poco rinf.
pp
ten - dre - ment!
d'ai - mer ten - dre - ment!
Smorz.
p poco rinf.

 Le CHŒUR avec la danse.

Andante con moto. 100 = ♩

SOPRANOS. *p* Ah quelle er-reur, quel-le fo-li-e, De ne pas jou-ir de la vi-e! C'est aux jeux, c'est aux a-mours Qu'il faut donner ses beaux jours.

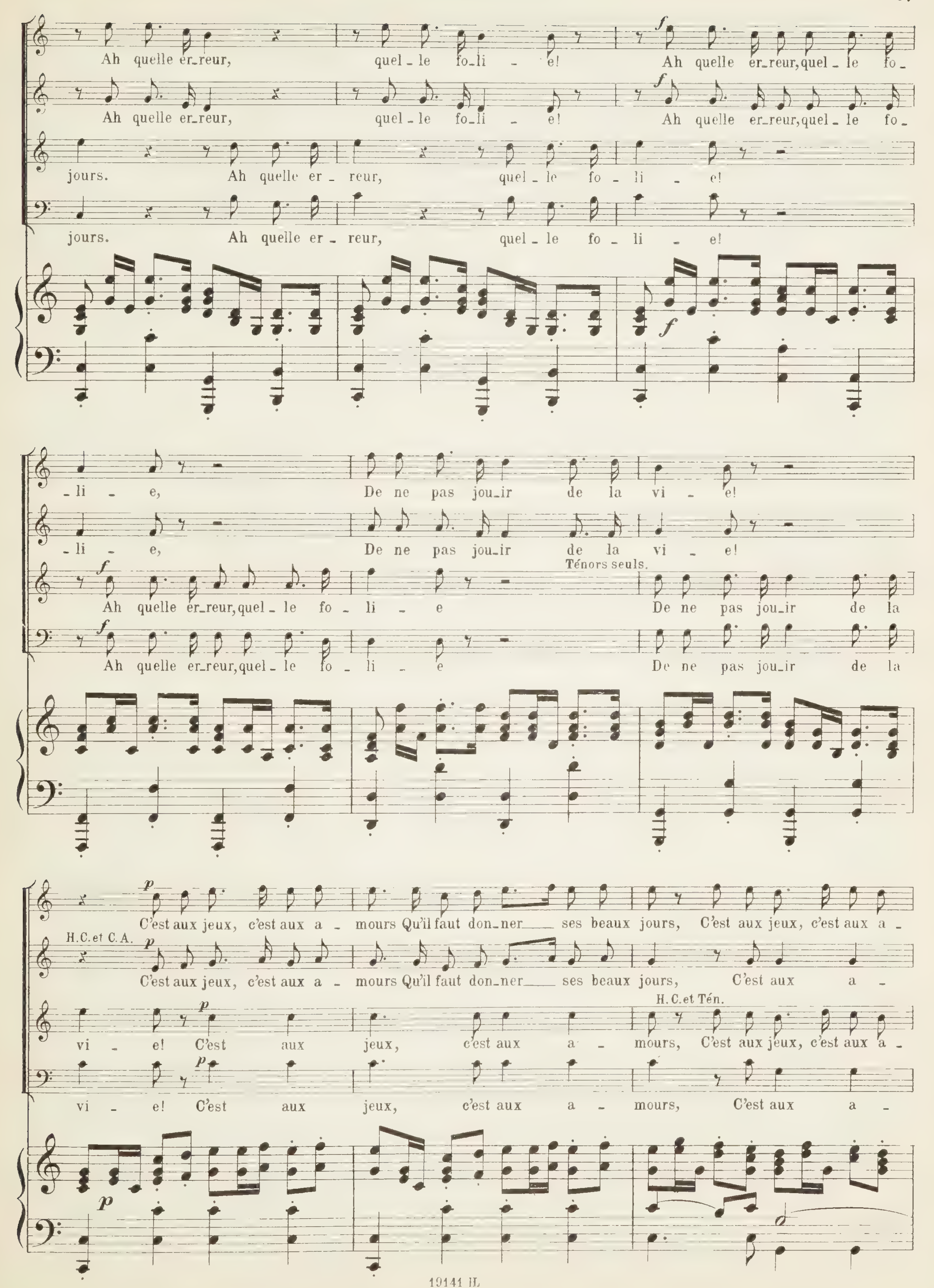
CONTRALTOS. *p* Ah quelle er-reur, quel-le fo-li-e, De ne pas jou-ir de la vi-e! C'est aux jeux, c'est aux a-mours Qu'il faut donner ses beaux jours.

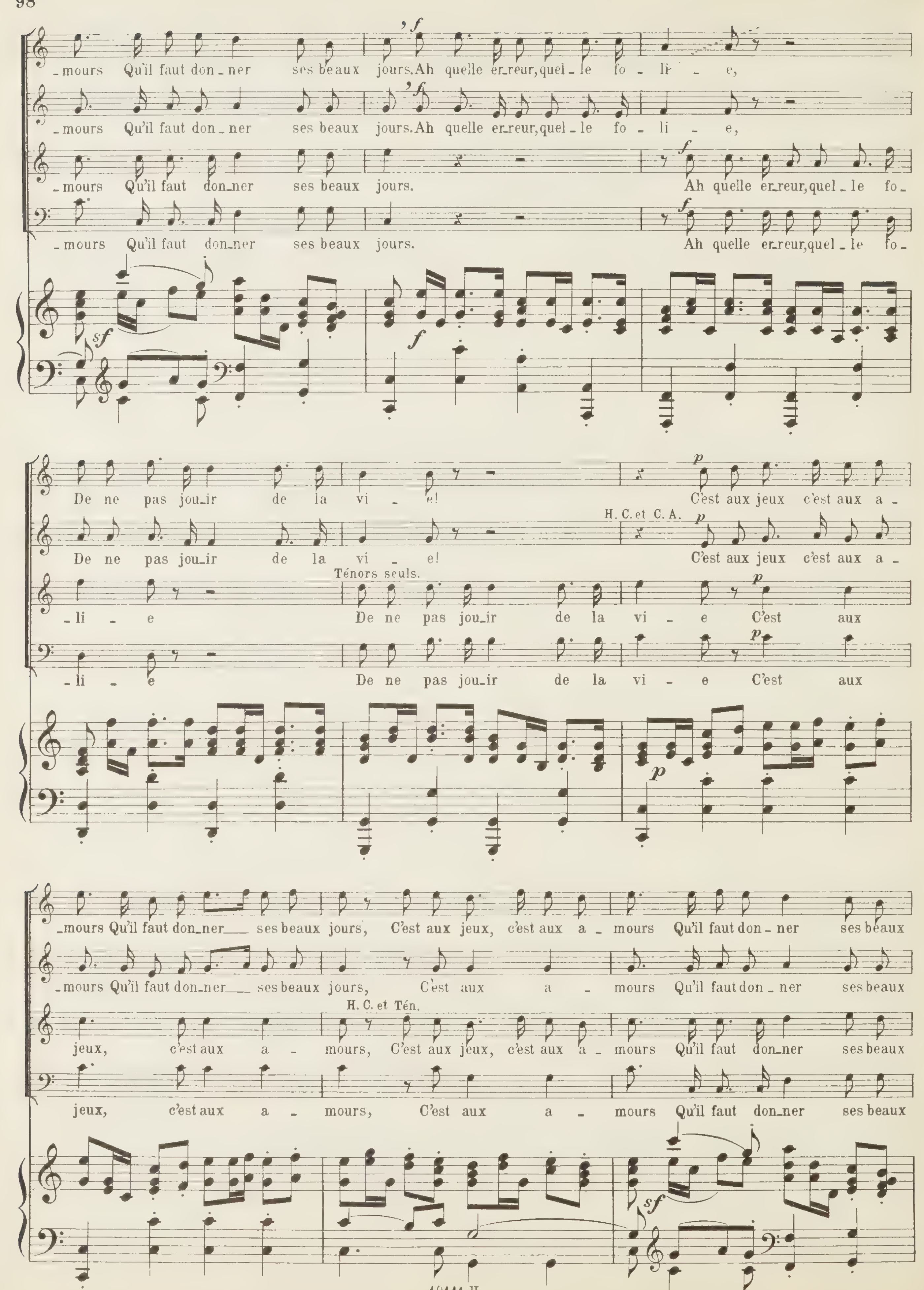
CHŒUR.

H.C. et TÉNORS. *p* Ah quelle er-reur quel-le fo-li-e, De ne pas jou-ir de la vi-e! C'est aux jeux, c'est aux a-mours Qu'il faut don-ner ses beaux

BASSES. *p* Ah quelle er-reur quel-le fo-li-e, De ne pas jou-ir de la vi-e! C'est aux jeux, c'est aux a-mours Qu'il faut don-ner ses beaux

Andante con moto. *p*


Ah quelle er_reur, quel_le fo_li _ e! Ah quelle er_reur, quel _ le fo_
Ah quelle er_reur, quel_le fo_li _ e! Ah quelle er_reur, quel _ le fo_
jours. Ah quelle er _ reur, quel _ le fo _ li _ e!
jours. Ah quelle er _ reur, quel _ le fo _ li _ e!
_li _ e, De ne pas jou_ir de la vi _ e!
_li _ e, De ne pas jou_ir de la vi _ e!
Ténors seuls.
Ah quelle er_reur, quel _ le fo _ li _ e De ne pas jou_ir de la
Ah quelle er_reur, quel _ le fo _ li _ e De ne pas jou_ir de la
C'est aux jeux, c'est aux a _ mours Qu'il faut don_ner ses beaux jours, C'est aux jeux, c'est aux a _
H.C. et C.A.
C'est aux jeux, c'est aux a _ mours Qu'il faut don_ner ses beaux jours, C'est aux a _
H.C. et Tén.
vi _ e! C'est aux jeux, c'est aux a _ mours, C'est aux jeux, c'est aux a _
vi _ e! C'est aux jeux, c'est aux a _ mours, C'est aux a _


-mours Qu'il faut don-ner ses beaux jours. Ah quelle er-reur, quel-le fo-li-e,
-mours Qu'il faut don-ner ses beaux jours. Ah quelle er-reur, quel-le fo-li-e,
-mours Qu'il faut don-ner ses beaux jours. Ah quelle er-reur, quel-le fo-
-mours Qu'il faut don-ner ses beaux jours. Ah quelle er-reur, quel-le fo-
sf
f
De ne pas jou-ir de la vi-e! C'est aux jeux c'est aux a-
H. C. et C. A.
De ne pas jou-ir de la vi-e! C'est aux jeux c'est aux a-
Ténors seuls.
-li-e De ne pas jou-ir de la vi-e C'est aux
-li-e De ne pas jou-ir de la vi-e C'est aux
p
-mours Qu'il faut don-ner ses beaux jours, C'est aux jeux, c'est aux a-mours Qu'il faut don-ner ses beaux
-mours Qu'il faut don-ner ses beaux jours, C'est aux a-mours Qu'il faut don-ner ses beaux
H. C. et Tén.
jeux, c'est aux a-mours, C'est aux jeux, c'est aux a-mours Qu'il faut don-ner ses beaux
jeux, c'est aux a-mours, C'est aux a-mours Qu'il faut don-ner ses beaux
sf


jours. C'est aux jeux, c'est aux a - mours Qu'il faut don_ner ses beaux jours.
jours. C'est aux a - mours Qu'il faut don_ner ses beaux jours.
jours. C'est aux jeux, c'est aux a - mours Qu'il faut don_ner ses beaux jours.
jours. C'est aux a - mours Qu'il faut don_ner ses beaux jours.
(Hautb. Clar. Altos Cors Bassons.)
Les Démons, sous la figure de Nymphes, de Bergers et de Bergères, enchantent Renaud, et l'enchaînent durant son sommeil avec des guirlandes.
Moderato. 92 =
PIANO.
p sempre
Rinf.

AIR DE DANSE.

(Quat. Cors.)





mf

f

p dolce.

f

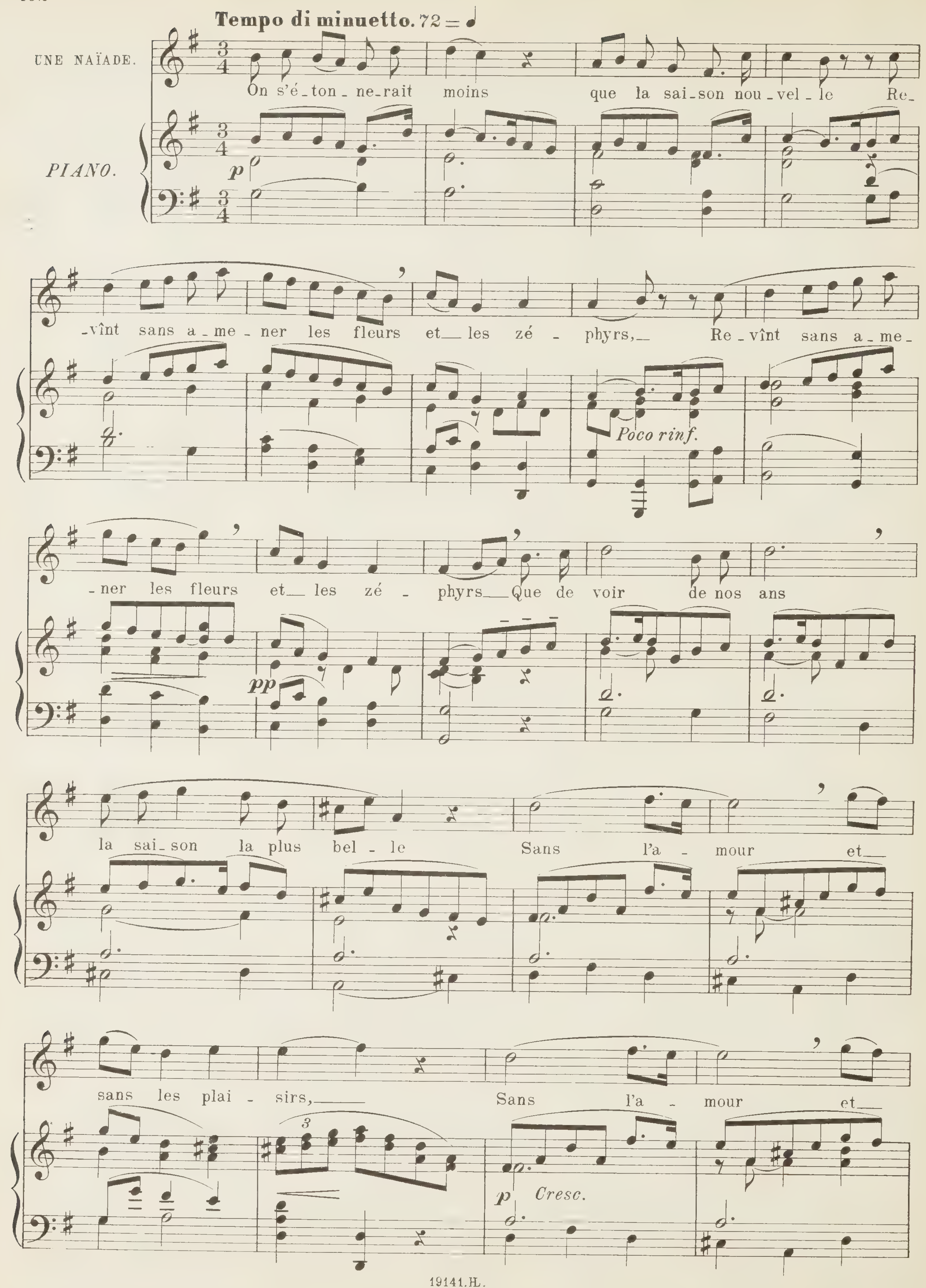
p

mf

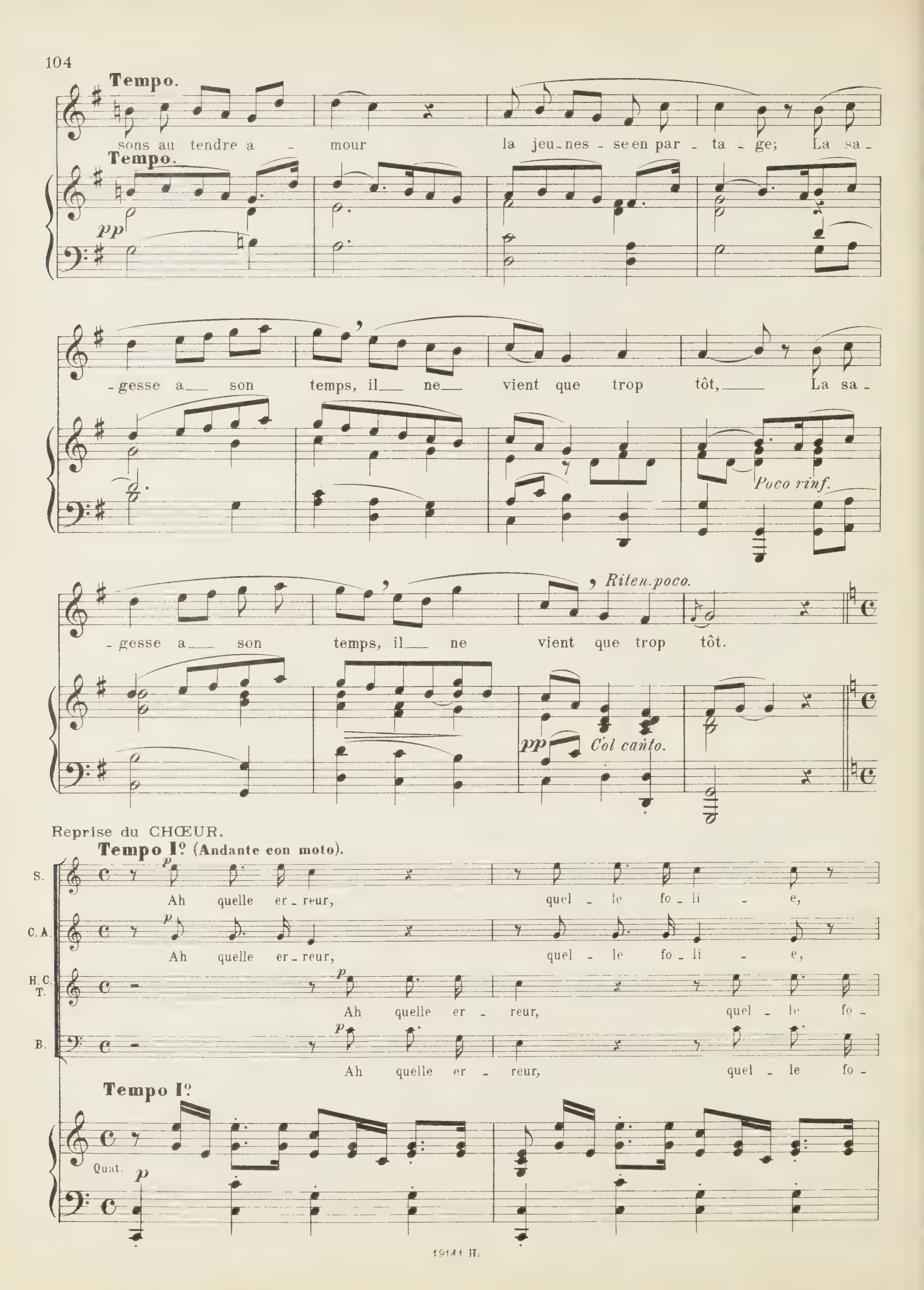
f

ten.

ten.


Tempo di minuetto. 72 = ♩
UNE NAÏADE.
PIANO.
On s'é_ton_ne_rait moins que la sai_son nou_vel_le Re_vînt sans a_me_ner les fleurs et les zé_phyrs, Re_vînt sans a_me_ner les fleurs et les zé_phyrs Que de voir de nos ans la sai_son la plus bel_le Sans l'a_mour et sans les plai_sirs, Sans l'a_mour et
p
Poco rinf.
pp
p Cresc.


Très doux.
sans plai - sirs. Lais - sons au tendre a - mour la jeu - nes - se en par -
mf
pp
- ta - ge; La sa - gesse a son temps, il ne vient que trop
tôt, La sa - gesse a son temps, il ne vient que trop tôt.
Poco rinf.
pp
Rinf.
Ce n'est pas ê - tre sa - ge, D'ê - tre plus sa - ge qu'il ne faut;
p
Poco riten.
Ce n'est pas ê - tre sa - ge, D'être plus sa - ge, plus sa - ge qu'il ne faut. Lais-
Col canto.


Tempo.
sons au tendre a - mour la jeu-nes-se en par - ta - ge; La sa-
Tempo.
pp
-gesse a__ son temps, il__ ne__ vient que trop tôt,____ La sa-
Poco rinf.
-gesse a__ son temps, il__ ne vient que trop tôt.
Riten. poco.
pp
Col canto.
Reprise du CHŒUR.
Tempo I° (Andante con moto).
S.
Ah quelle er-reur, quel - le fo-li - e,
C. A.
Ah quelle er-reur, quel - le fo-li - e,
H. C. T.
Ah quelle er - reur, quel - le fo-
B.
Ah quelle er - reur, quel - le fo-
Tempo I°
Quat.
p


De ne pas jou_ir de la vi _ e! C'est aux jeux, c'est aux a _
De ne pas jou_ir de la vi _ e! C'est aux jeux, c'est aux a _
_li _ e, De ne pas jou_ir de la vi _ e!
_li _ e, De ne pas jou_ir de la vi _ e!
_mours Qu'il faut donner ses beaux jours.
_mours Qu'il faut donner ses beaux jours.
C'est aux jeux, c'est aux a _ mours Qu'il faut don_ner ses beaux
C'est aux jeux, c'est aux a _ mours Qu'il faut don_ner ses beaux
Ah quelle er_reur, quel _ le fo_li _ e! Ah quelle er_reur, quel _ le fo_
Ah quelle er_reur, quel _ le fo_li _ e! Ah quelle er_reur, quel _ le fo_
jours. Ah quelle er _ reur, quel _ le fo _ li _ e!
jours. Ah quelle er _ reur, quel _ le fo _ li _ e!


-li - e, De ne pas jou-ir de la vi - e!
-li - e, De ne pas jou-ir de la vi - e!
Ah quelle er-reur, quel-le fo - li - e
Ténors seuls.
De ne pas jou-ir de la
Ah quelle er-reur, quel-le fo - li - e
De ne pas jou-ir de la
C'est aux jeux, c'est aux a - mours Qu'il faut don-ner ses beaux jours, C'est aux jeux, c'est aux a -
H.C. et C.A.
C'est aux jeux, c'est aux a - mours Qu'il faut don-ner ses beaux jours, C'est aux a -
vi - e! C'est aux jeux, c'est aux a - mours,
H.C. et Tén.
C'est aux jeux, c'est aux a -
vi - e! C'est aux jeux, c'est aux a - mours, C'est aux a -
-mours Qu'il faut don-ner ses beaux jours. Ah quelle er-reur, quel-le fo - li - e,
-mours Qu'il faut don-ner ses beaux jours. Ah quelle er-reur, quel-le fo - li - e,
-mours Qu'il faut don-ner ses beaux jours. Ah quelle er-reur, quel-le fo-
-mours Qu'il faut don-ner ses beaux jours. Ah quelle er-reur, quel-le fo-

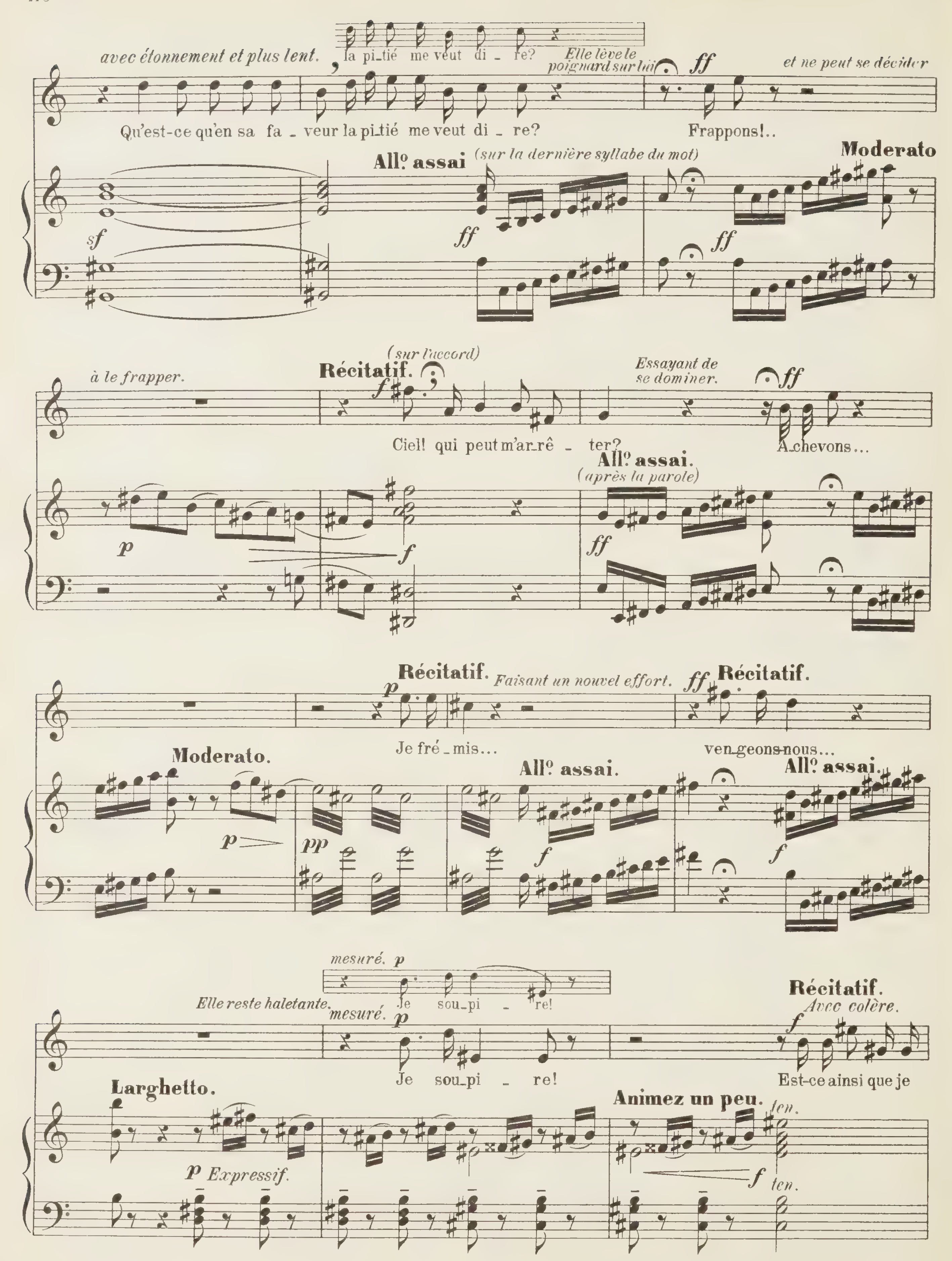

De ne pas jou_ir de la vi _ e! C'est aux jeux, c'est aux a _
H. C. et C. A.
De ne pas jou_ir de la vi _ e! C'est aux jeux, c'est aux a _
Ténors seuls.
_li _ e De ne pas jou_ir de la vi _ e! C'est aux
_li _ e De ne pas jou_ir de la vi _ e! C'est aux
_mours Qu'il faut don_ner ses beaux jours, C'est aux jeux, c'est aux a _ mours Qu'il faut don _ ner ses beaux
_mours Qu'il faut don_ner ses beaux jours, C'est aux a _ mours Qu'il faut don _ ner ses beaux
H. C. et Tén.
jeux, c'est aux a _ mours, C'est aux jeux, c'est aux a _ mours Qu'il faut don_ner ses beaux
jeux, c'est aux a _ mours, C'est aux a _ mours Qu'il faut don_ner ses beaux
jours. C'est aux jeux, c'est aux a _ mours Qu'il faut don _ ner ses beaux jours.
jours. C'est aux a _ mours Qu'il faut don _ ner ses beaux jours.
jours. C'est aux jeux, c'est aux a _ mours Qu'il faut don_ner ses beaux jours.
jours. C'est aux a _ mours Qu'il faut don_ner ses beaux jours.

SCÈNE V

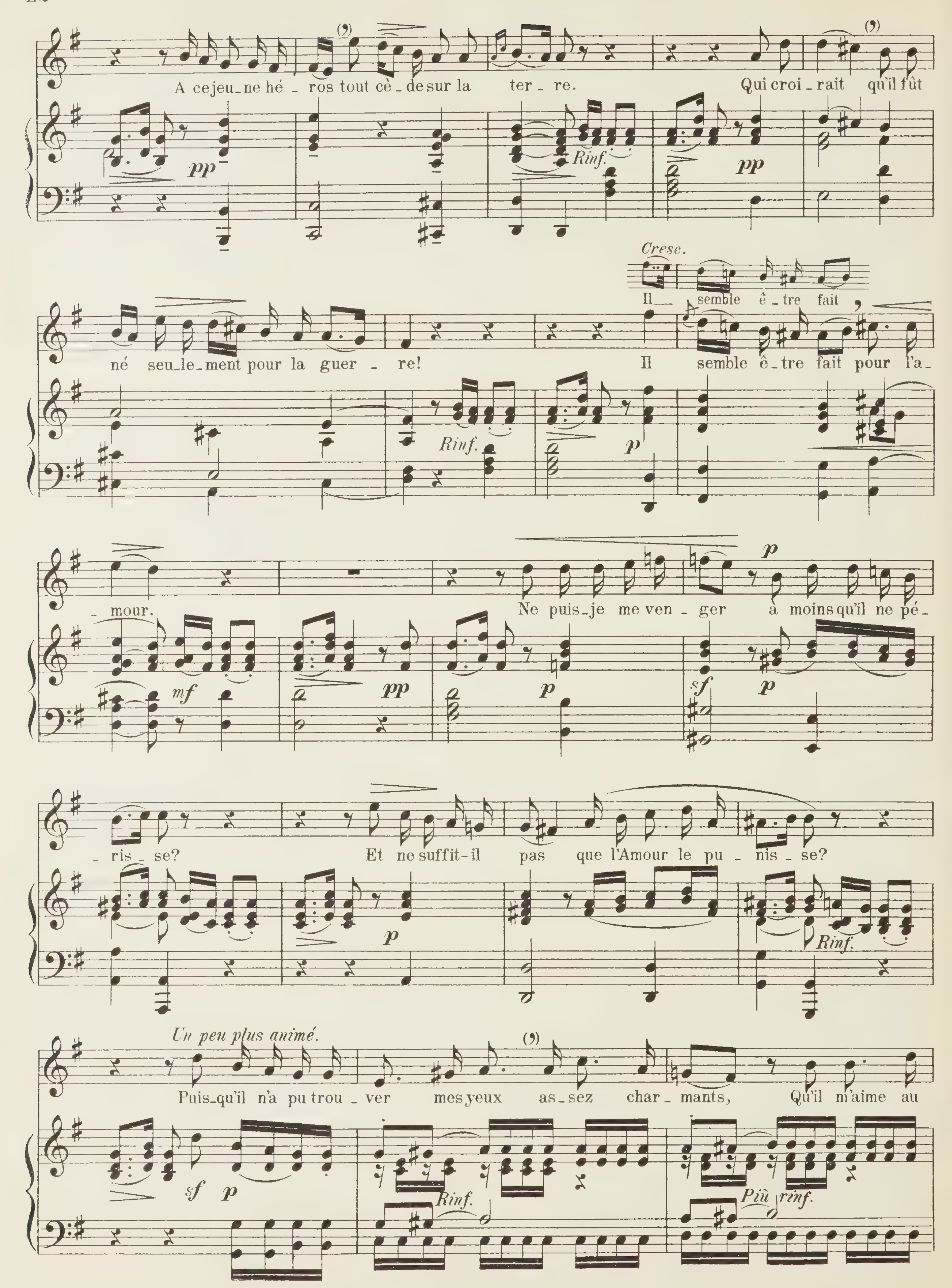
ARMIDE, *un poignard à la main;* RENAUD, *endormi.*




Elle va vers Renaud
_meil le livre à ma ven_gean _ ce Je veux per _ cer son in_vin_ci_ble cœur.
All? assai.
ff
et s'arrête a le regarder.
Par lui tous mes cap
Récitatif.
Par lui tous mes cap_
Lent.
pp expressif.
Rinf.
All? assai.
ff
mf
_tifs sont sor_tis d'es_cla _ va _ ge;
Elle va pour
_tifs sont sor_tis d'es_cla _ va _ ge; Qu'il é _ prou_ve tou_te ma ra _ ge.
All? assai.
p
Cresc.
mf
ff
Récitatif.
frapper Renaud et reste tout à coup interdite, immobile.
Après un long silence et à demi voix.
Quel trou_ble me sai_sit! qui me fait hé_si_ter?
Moderato.
sf
sf
p
>pp


avec étonnement et plus lent.
la pi_tié me veut di _ re?
Elle lève le poignard sur lui
ff
et ne peut se décider
Qu'est-ce qu'en sa fa _ veur la pi_tié me veut di _ re?
Frappons!..
Allº assai
(sur la dernière syllabe du mot)
Moderato
sf
ff
à le frapper.
(sur l'accord)
Récitatif.
Essayant de se dominer.
Ciel! qui peut m'ar_rê _ ter?
A_chevons...
Allº assai.
(après la parole)
p
f
Récitatif.
Faisant un nouvel effort.
Récitatif.
Je fré _ mis...
ven_geons-nous...
Moderato.
Allº assai.
Allº assai.
pp
mesuré.
Je sou_pi _ re!
Elle reste haletante.
Récitatif.
Avec colère.
Est-ce ainsi que je
Larghetto.
Animez un peu.
ten.
p Expressif.


me ven_ger au_jourd'hui?
Récitatif.
pp
dois me venger au_jourd'hui?
Ma colè_re s'é_teint quand j'ap_pro_che de
Larghetto
p
ppp
sf
Récitatif.
plus ma fu_reur est vai_ne:
lui.
Plus je le vois,
plus ma fu_reur est vai_ne:
Larghetto poco mosso.
Rinf.
f
p
mf avec effort.
ff
Mon bras trem_blant se re_fuse à ma hai_ne.
Elle laisse tomber son poignard.
And.te con espressione. 80 =
Mon bras tremblant se re_fuse à ma hai_ne.
And.te con espressione.
Elle s'approche de lui et le regarde avec compassion.
pp
mf
ff
p
sf
Clar.
Cors.
Bassons.
Quatuor.
Rinf. assai.
Cantabile.
Bien en mesure et lié.
Ah! quel_le cru_au_té de lui ra_vir le jour!
Clar.
Cors.
Bassons.
fp
mf

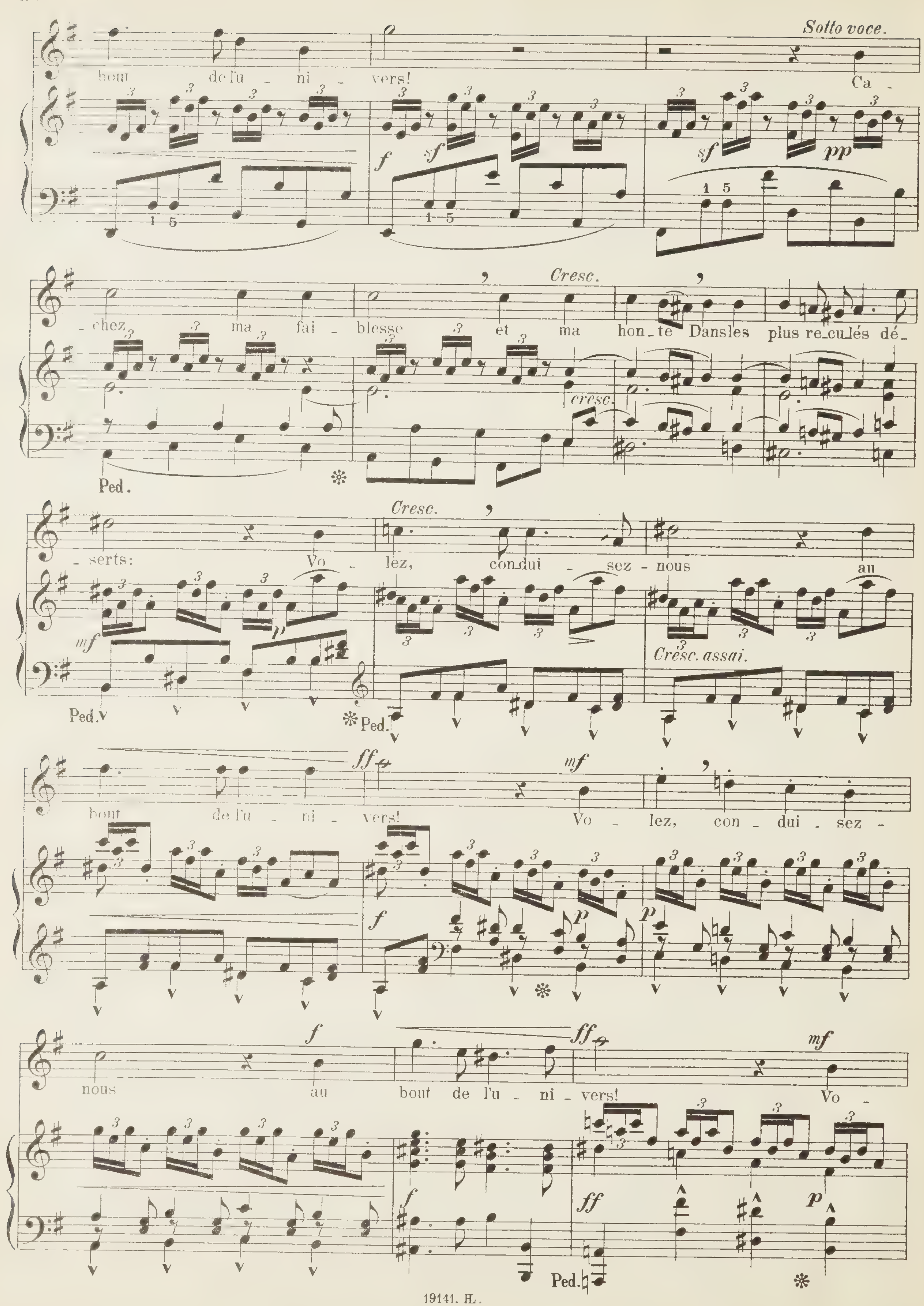

A ce jeu_ne hé_ros tout cè_de sur la ter_re.
Qui croi_rait qu'il fût né seu_le_ment pour la guer_re!
Cresc.
Il semble ê_tre fait,
Il semble ê_tre fait pour l'a_mour.
Ne puis_je me ven_ger à moins qu'il ne pé_ris_se?
Et ne suffit-il pas que l'Amour le pu_nis_se?
Un peu plus animé.
Puis_qu'il n'a pu trou_ver mes yeux as_sez char_mants,
Qu'il m'aime au
pp
Rinf.
mf
p
sf
Più rinf.


moins par mes en_chan_te_ments, Que s'il se peut, s'il se
Sempre cresc.
peut, je le ha_ïs_se!
Hautbois.
And.te con moto. 108 = ♩
Elle remonte la scène avec agitation, et d'un geste impérieux convoque les Es_prits de l'air.
Toujours bien marquer les contretemps.
ten.
Ve_nez, secon_dez mes dé_sirs, Dé_mons! transfor_mez-
p sempre.
Ped.


vous en d'ai _ ma _ _ _ _ bles zé _
vous en d'ai _ ma _ _ _ _ bles zé _
Ped.
pp
_ phyrs
_ phyrs Ve _ nez, se_condez mes dé _ sirs, Dé _
mf
p
Ped.
mons! transfor _ mez _ vous en d'ai _
Rinf. poco.
Cresc.
ma _ _ _ _ bles zé _ phyrs.
Elle retourne
_ ma _ _ _ bles zé _ phyrs.
Cantabile.
f
Ped.
vers Renaud qu'elle contemple amoureusement.
Ped.
Ped.
Ped.



Avec abandon.
Je cède à ce vain_queur, la pi_tié me sur_mon_te; Ca_chez ma fai_blesse et ma hon_te
Aux esprits.
Dans les plus re_cu_lés dé_serts: Vo_lez, condui_sez-nous!
f sempre.
vo_lez, condui_sez-nous au
Ped.
Cresc.
Rinf.


Sotto voce.
bout de l'u - ni - vers! Ca -
f sf sf pp
Cresc.
- chez ma fai - blesse et ma hon - te Dans les plus re - cu - lés dé -
cresc.
Ped.
- serts: Vo - lez, con - dui - sez - nous au
mf p
Cresc. assai.
Ped.
ff mf
bout de l'u - ni - vers! Vo - lez, con - dui - sez -
f p p
f ff mf
nous au bout de l'u - ni - vers! Vo -
f ff p
Ped.



Fin du 2e acte

ACTE TROISIÈME.

Un endroit des plus sauvages à l'extrémité des jardins enchantés d'Armide.
A droite, un étroit sentier conduisant vers le palais de la magicienne.
Le fond de la scène est entièrement occupé par un fourré épais.

SCÈNE I

ARMIDE, *seule.*



-queur? Trop fu-neste en-ne-mi du bon-heur de ma

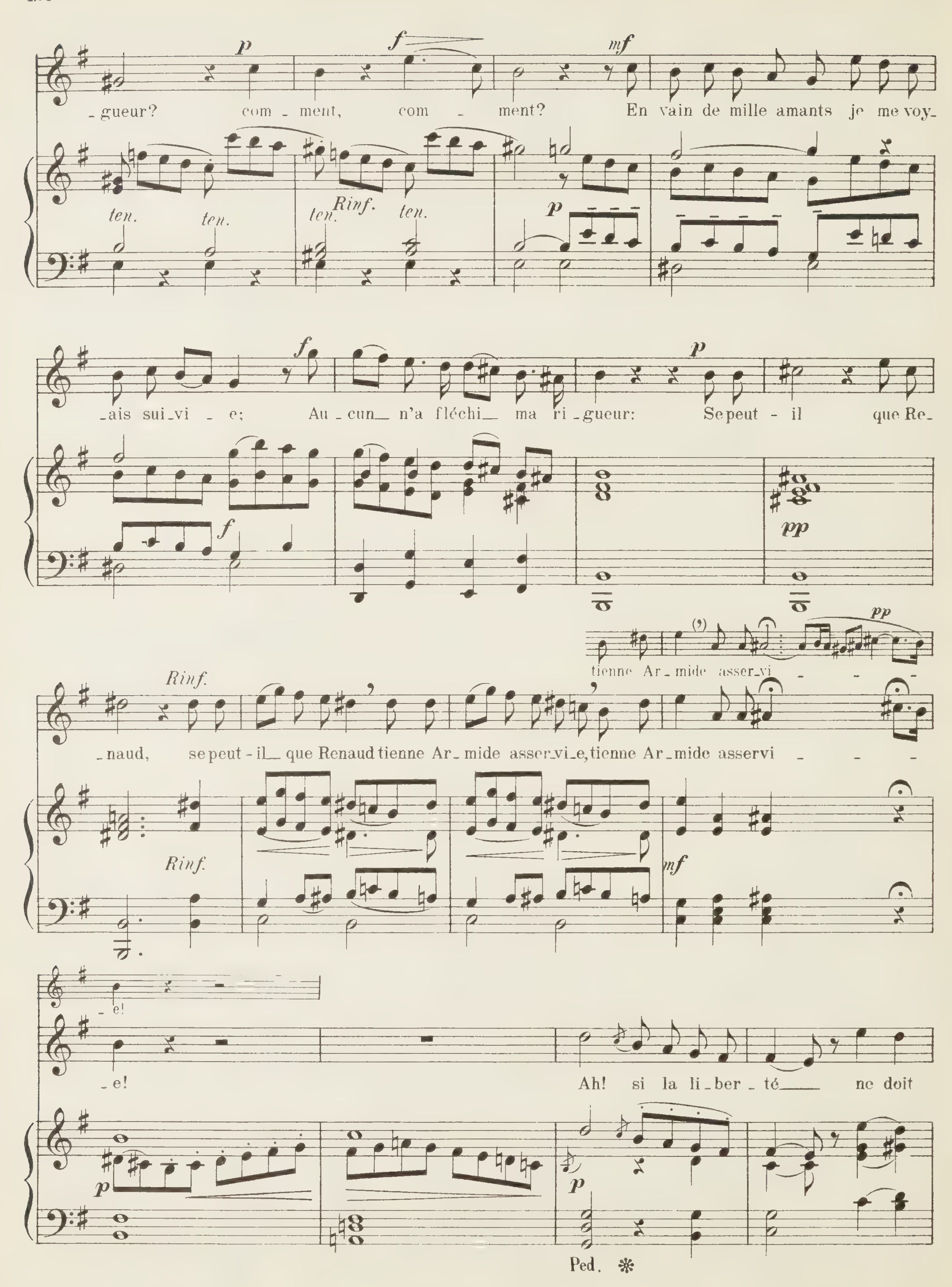
vi-e, Faut-il que mal-gré moi Tu rè-gnes dans mon

cœur, que mal-gré moi tu rè-gnes dans mon cœur!

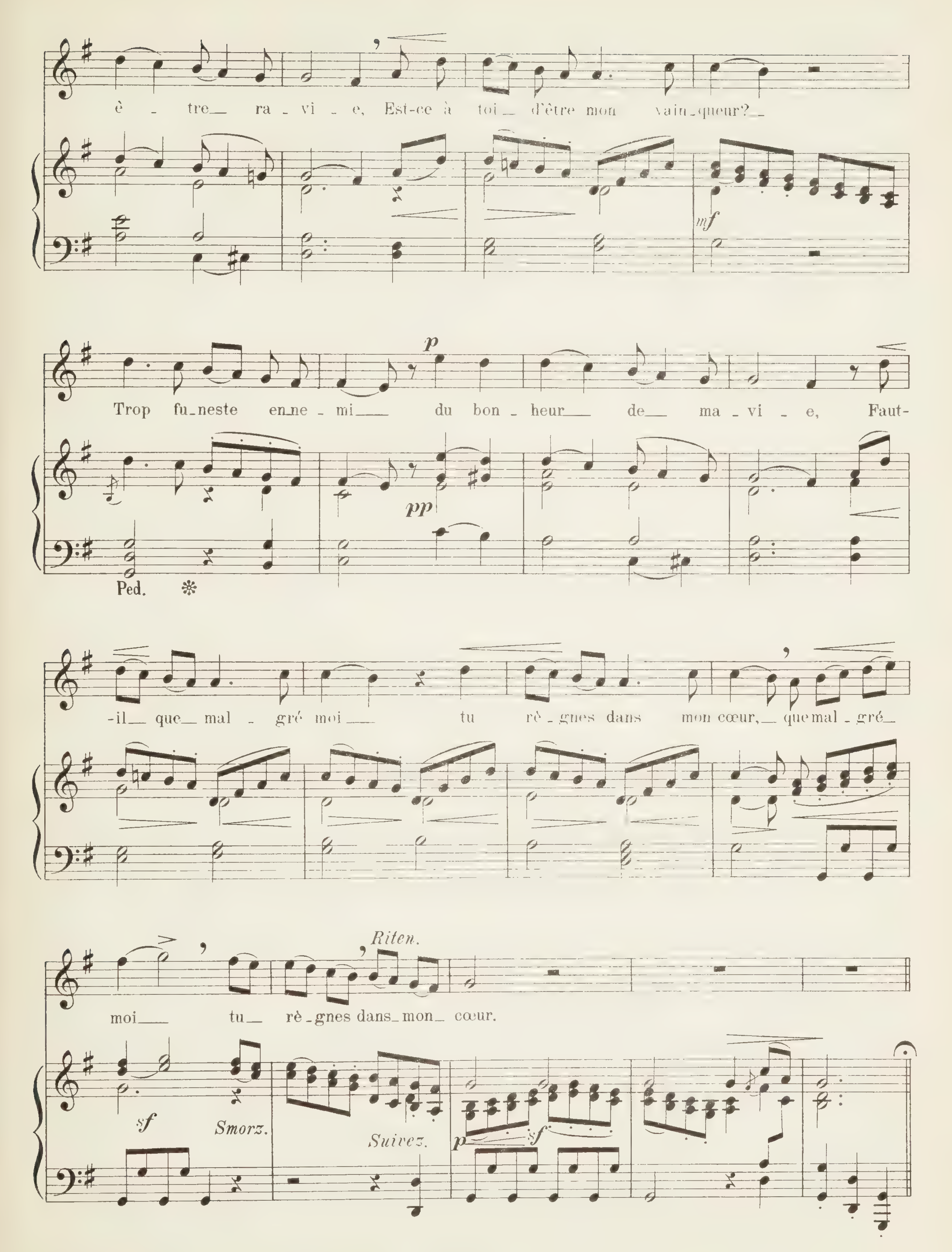
Le dé-sir de ta mort fut ma plus chère envi-

-e; Com-ment as-tu chan-gé ma co-lère en lan-

mf *p* *pp* Ped. *sf* *Smorz.* *Smorzando.*

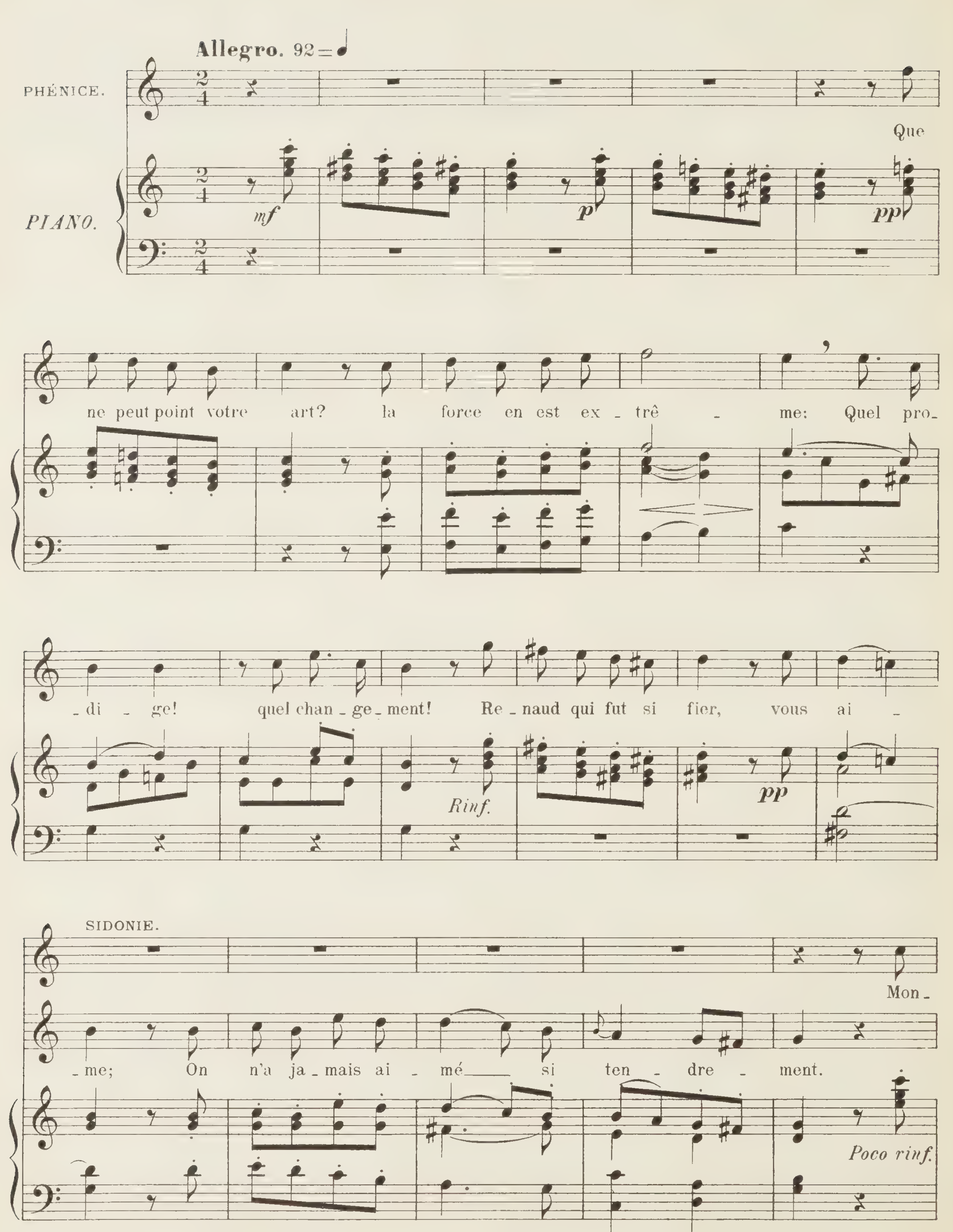


p
f
mf
_gueur? com _ ment, com _ ment? En vain de mille amants je me voy_
ten. ten. ten. Rinf. ten.
p
_ais sui_vi _ e; Au _ cun_ n'a fléchi_ ma ri _gueur: Se peut - il que Re_
f
pp
pp
tienne Ar_mide asser_vi
Rinf.
naud, se peut - il que Renaud tienne Ar_mide asser_vi_e, tienne Ar_mide asservi
Rinf.
mf
_e!
_e!
Ah! si la li_ber _ té ne doit
p
p
Ped.


è - tre_ ra - vi - e, Est-ce à toi_ d'être mon vain_queur?_
mf
Trop fu_neste en_ne - mi___ du bon - heur___ de___ ma - vi - e, Faut-
p
pp
Ped.
-il_ que_ mal - gré moi___ tu rè - gnes dans mon cœur,_ que mal - gré_
moi___ tu_ rè - gnes dans_mon_ cœur.
Riten.
sf
Smorz.
Suivez.
p
sf

SCÈNE II

ARMIDE, SIDONIE, PHÉNICE.




_trez-vous à ses yeux, mon _ trez - vous à ses
mf
pp
yeux, soy _ ez té_moin vous mê _ me Du mer_veil_leux ef _
Rinf.
Récitatif.
L'en _ fer n'a pas en_cor rem_
_fet de votre en _ chan _ te _ ment.
Récit.
f
_pli mon es_pé_ran _ ce; Il faut qu'un nou_veau charme as _ su _ re ma vengean _ ce.
f
f
f

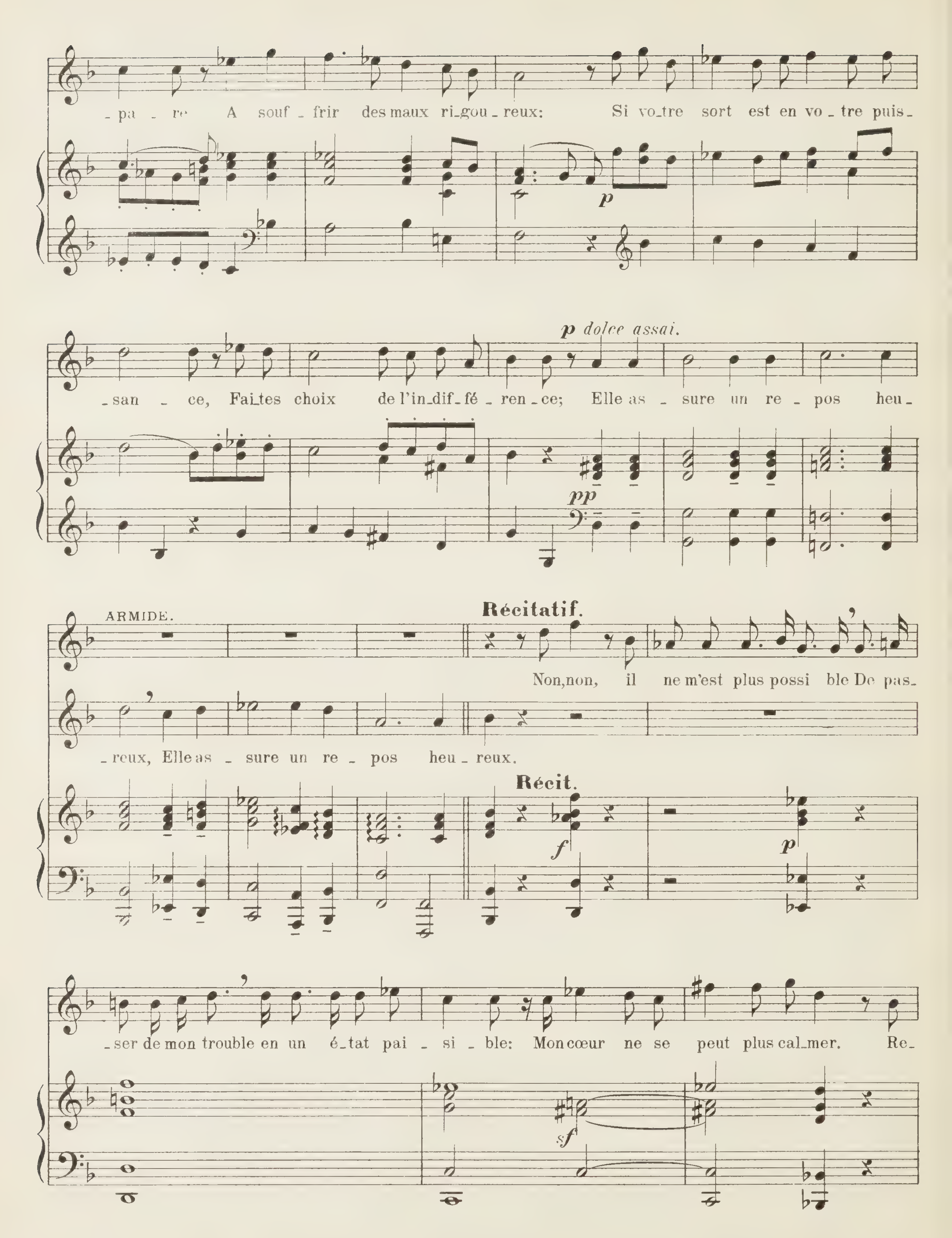

SIDONIE.
Andante non troppo. 80 = ♩
Rinf.
Sur ces bords sé_pa_rés du sé_jour des humains, Qui peut ar_racher de vos
Andante non troppo.
pp
Cresc.
mains Un enne_mi qui vous a_do _ re! Vous enchan_tez Re_naud, que craignez vous en_
doux.
Adagio.
pp
Suivez le chant.
pp
ARMIDE.
f
sf
Récitaif.
Hé _ las!__ c'est mon cœur que je crains. Votre a_mi_tié a mon sort s'in_té_
_co_re?
Rinf.
sf
sf
Récit.
_resse; Je vous ai fait con_duire a_vec moi dans ces lieux; Au res_te des mor_tels je ca_che ma fai_
p


Moderato.
_bles _ se, Je n'en veux rou _ gir qu'à vos yeux.
Moderato. 92 = ♩
De
Rinf.
p dolce.
mes plus doux re _ gards Re _ naud sut se dé _ fen _ dre, Je
ne pus en _ ga _ ger ce cœur fier à se ren _ dre, Il m'é_chap_
Rinf.
_pa, mal_gré mes soins.__ Sous le nom de dé_pit, l'a _ mour vint me sur_
p
_pren _ dre, Lors _ que je m'en gar_ dais le moins.
Cresc.


Plus Renaud m'aime _ ra, moins je serai tran_quil _ le; J'ai ré_so _ lu de le ha_
_ïr. Je n'ai ten_té ja _ mais rien de si dif_fi _ ci _ le; Je
Rinf.
crains que pour for_cer mon cœur à m'o _ bé _ ir, Tout mon art ne soit i_nu_
_ti _ le, Tout mon art ne soit i_nu _ ti _ le.
Cresc.
Même mouvement.
PHÉNICE.
Que votre art serait beau! qu'il se_
Dolce sempre.
mf
sf
p
Rinf.



-rait ad-mi-ré! S'il sa-vait ga-ran-tir des trou-bles de la vi - e! Heu-
-reux qui peut être as-su-ré De dis-po-ser de son cœur à son gré! C'est un se-
Rinf.
Rinf.
-cret di-gne d'en-vi-e; Mais, mais, de tous les se-crets c'est le plus i-gno-
Cresc.
pp
SIDONIE.
f
La haine est affreuse et bar-ba-re; L'a-mour contraint les cœurs dont il s'em-
p
-ré.
mf
p



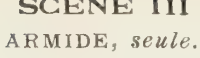
_pa _ re A souf _ frir des maux ri_gou _ reux: Si vo_tre sort est en vo _ tre puis_
p
p dolce assai.
_san _ ce, Fai_tes choix de l'in_dif_fé _ ren _ ce; Elle as _ sure un re _ pos heu_
pp
ARMIDE.
Récitatif.
Non,non, il ne m'est plus possi ble De pas_
_reux, Elle as _ sure un re _ pos heu _ reux.
Récit.
f
p
_ser de mon trouble en un é_tat pai _ si _ ble: Mon cœur ne se peut plus cal_mer. Re_
sf


_naud m'of_fen _ se trop, il n'est que trop ai_ma _ ble! C'est pour moi dé_sormais un
sf
p
Rinf.
choix indis_pen_sa_ble De le ha _ ïr, ou de l'ai_mer.
PHÉNICE.
Vous n'avez pu ha _ ïr ce héros in_vin_
All° moderato.
f
p
p
_ci _ ble Lorsqu'il é _ tait le plus ter_ri _ ble De tous vos ennemis: Il vous
mf
p
ai _ me, l'Amour l'en _ chaî _ ne; Gar_deriez vous mieux vo _ tre
Cresc.
mf


ARMIDE.
ironiquement.
A piacere.
Il m'ai - me? quel a - mour! ma
haî_ne Contre un a_mant si tendre et si sou_mis?
Col canto.
Tempo.
Récit.
Tempo.
hon_te s'en augmen - te. Dois-je être ai_mée ain - si?
ten.
Récit.
Tempo.
Riten.
puis-je en ê - tre con - ten - te? C'est un vain tri_omphe, un faux bien. Hé -
Riten.
Quasi a tempo.
Récit.
- las! que son a - mour est dif_fé_rent du mien! J'ai recours aux en_fers pour al_lu_mer sa
Col canto.


flam_me C'est l'effort de mon art qui peut tout sur son â_me, Ma fai_ble beau_té n'y peut
rien. Par son pro_pre mé_rite il suspend ma ven_gean_ce, Sans se_cours, sans ef_
Tempo moderato.
_fort, même sans qu'il y pen_se,
Mesuré.
Il enchaî_ne mon cœur d'un
trop char_mant li_en.
Riten.
Riten. Quasi a tempo.
Hé_las! que mon a_mour est dif_férent du
Col canto.
sien!
Récit.
Quel_le vengeance ai-je à pré_ten_dre Si je le veux aimer toujours?
Allº vivace.


Quoi, cé - der sans rien en - tre - pren - dre?
All° vivace.
ff
Non! il faut ap - pe - ler la Hai - - - ne à mon se - cours.
Riten.
Col canto.
Maestoso.
Toute la force.
Très lent.
L'horreur de ces lieux so - li - tai - res, Par mon art va se redou - bler. Détournez vos re - gards de mes affreux mys - tè - res, Et, surtout, em - pêchez Renaud de me trou - bler.
pp Una corda.
Ped.
Vivement.
Gravement, lent.
Phénice et Sidonie se retirent et remontent par le sentier.
f
(Silence.)



SCÈNE III

ARMIDE, *seule.*

ARMIDE.

PIANO.

Grave sans lenteur. 88 = ♩

Quatuor. Cors. Bassons.

Venez, venez, Haine implacable! Sortez du gouffre épouvantable Où vous faites régner une


é - ter - nelle hor - reur: Ve -
sf
Più cresc.
f
- nez, ve - nez, Haine im - pla - ca - ble! Sor -
(9)
ff
meno f
Ped.
- tez du gouffre é - pou - van - ta - ble. Sau - vez -
(9)
Hautbois.
ff
Ped.
moi de l'A - mour, sau - vez - moi de l'A -
ten. ten. ten. ten.
p
Rinf.
Ped. Ped. Ped.
- mour, rien n'est si re - dou - ta - ble,
Cresc.
sf
Hautbois.
Clar.
Cors.
Ped. Ped. Ped.

Contre un en_ne_mi trop ai_ma_ble

Bassons. *p* *sf* *sf*

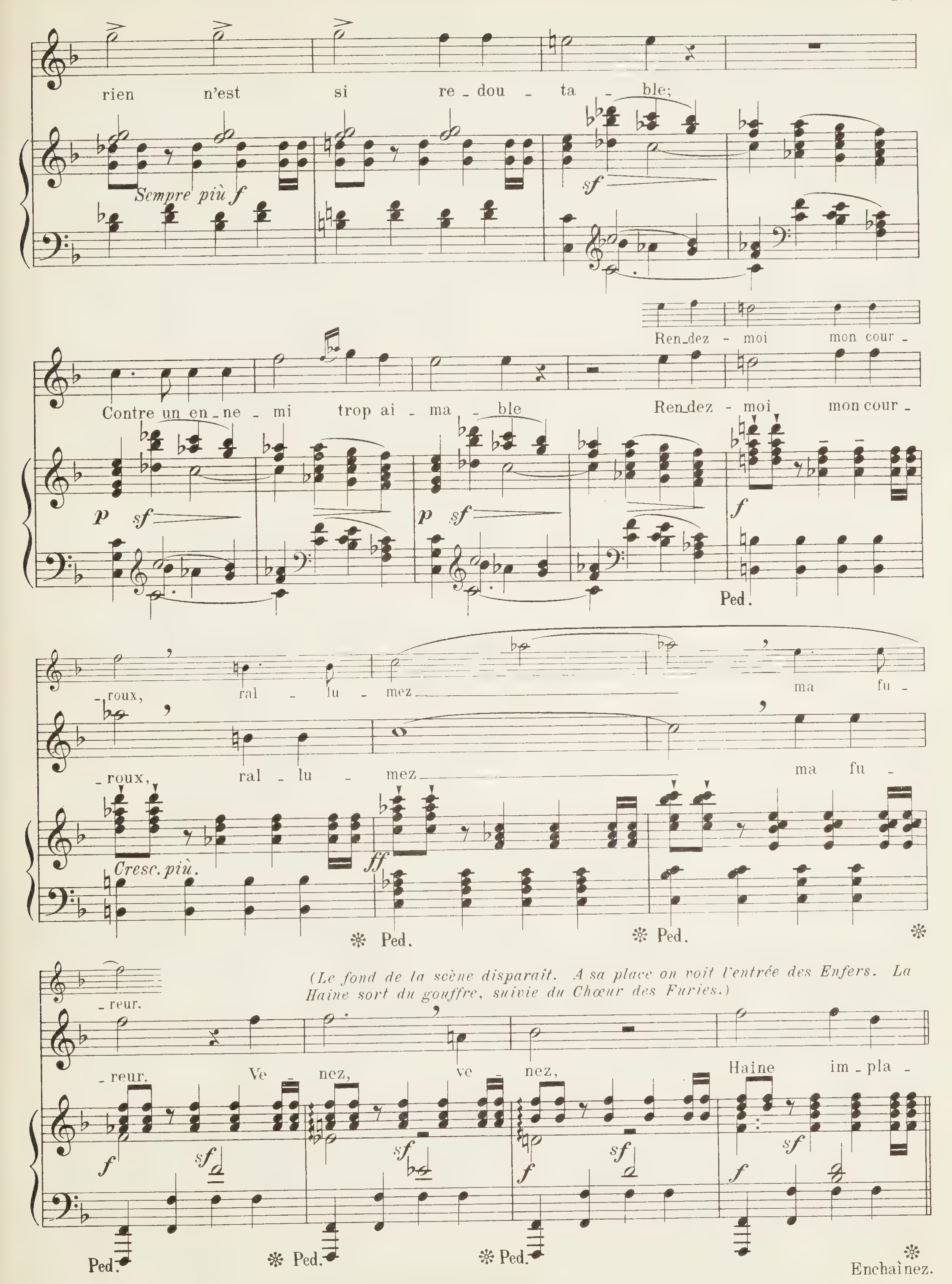
Ren_dez_moi mon cour_roux, ral_lu_mez ma fu_reur.

Cresc. *mf* Ped. ✻ *ff* Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻

Ve_nez, ve_nez, Haine im_pla_ca_ble. Sor_tez du gouffre é_pou_van_ta_ble

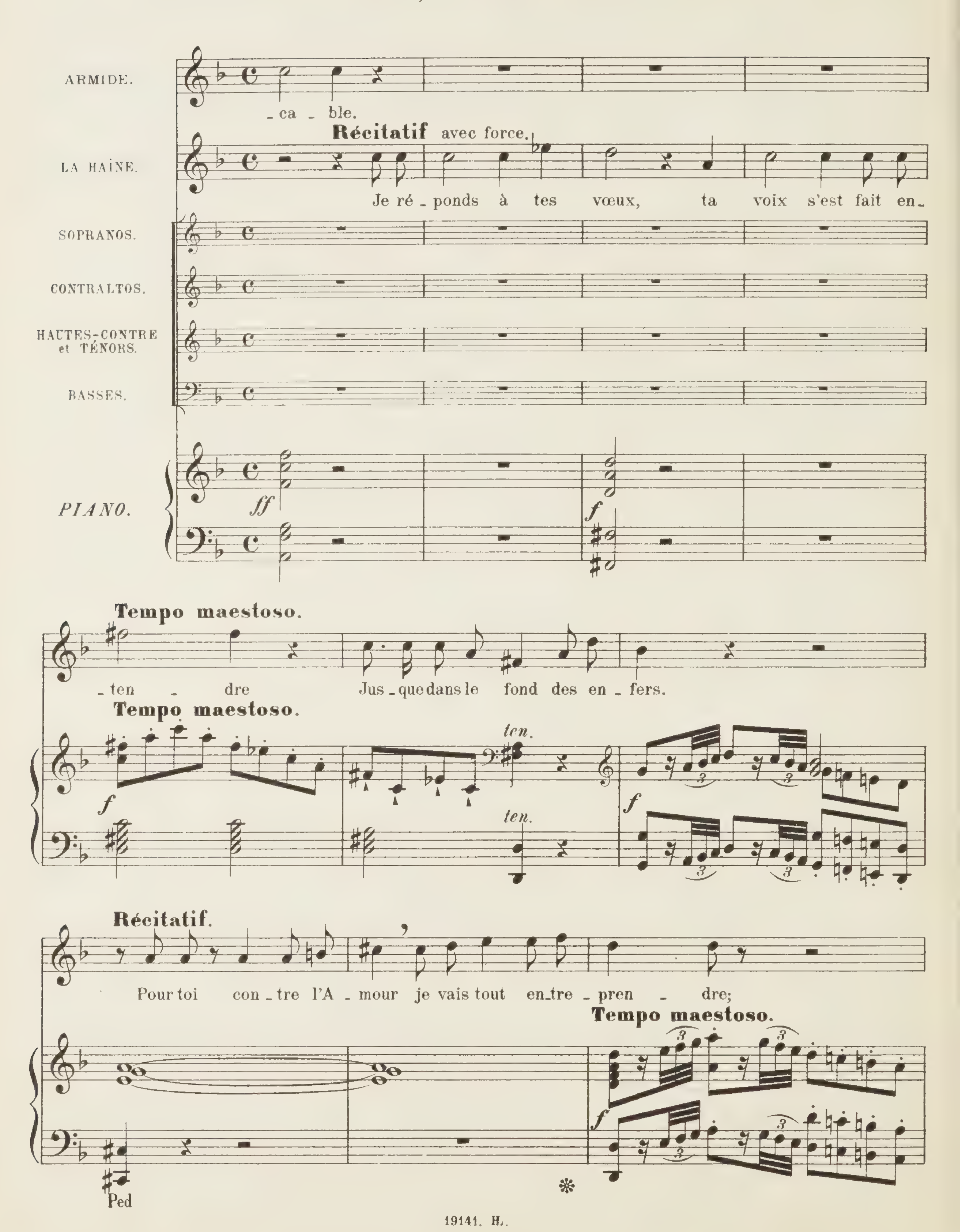
sf *sf* *p* *sf* *sf* *sf* *p* *sf* *p* *sf*


Où vous fai - tes ré - gner une
p sf p mf
é - ter_nelle hor - reur. Ve - nez, ve -
Rinf.
_nez Haine im_pla - ca - ble! Sor - tez du
ff meno f
Ped. ❊
gouffre é_pou_van - ta - ble. Sau_vez - moi de l'A -
ten. ten.
ff p
Ped. ❊
_mour, sau_vez - moi de l'A - mour;
Rinf. Cresc.


rien n'est si re_dou _ ta _ ble;
Sempre più f
sf
Ren_dez - moi mon cour -
Contre un en_ne _ mi trop ai _ ma _ ble
Ren_dez - moi mon cour _
p sf
p sf
f
Ped.
_roux, ral _ lu _ mez ma fu _
_roux, ral _ lu _ mez ma fu _
Cresc. più
ff
Ped.
Ped.
_reur.
(Le fond de la scène disparaît. A sa place on voit l'entrée des Enfers. La Haine sort du gouffre, suivie du Chœur des Furies.)
_reur. Ve _ nez, ve _ nez, Haine im_pla _
f sf
sf
f sf
f sf
Ped.
Ped.
Ped.
Enchaînez.

SCÈNE IV

ARMIDE, LA HAINE *et* SA SUITE.

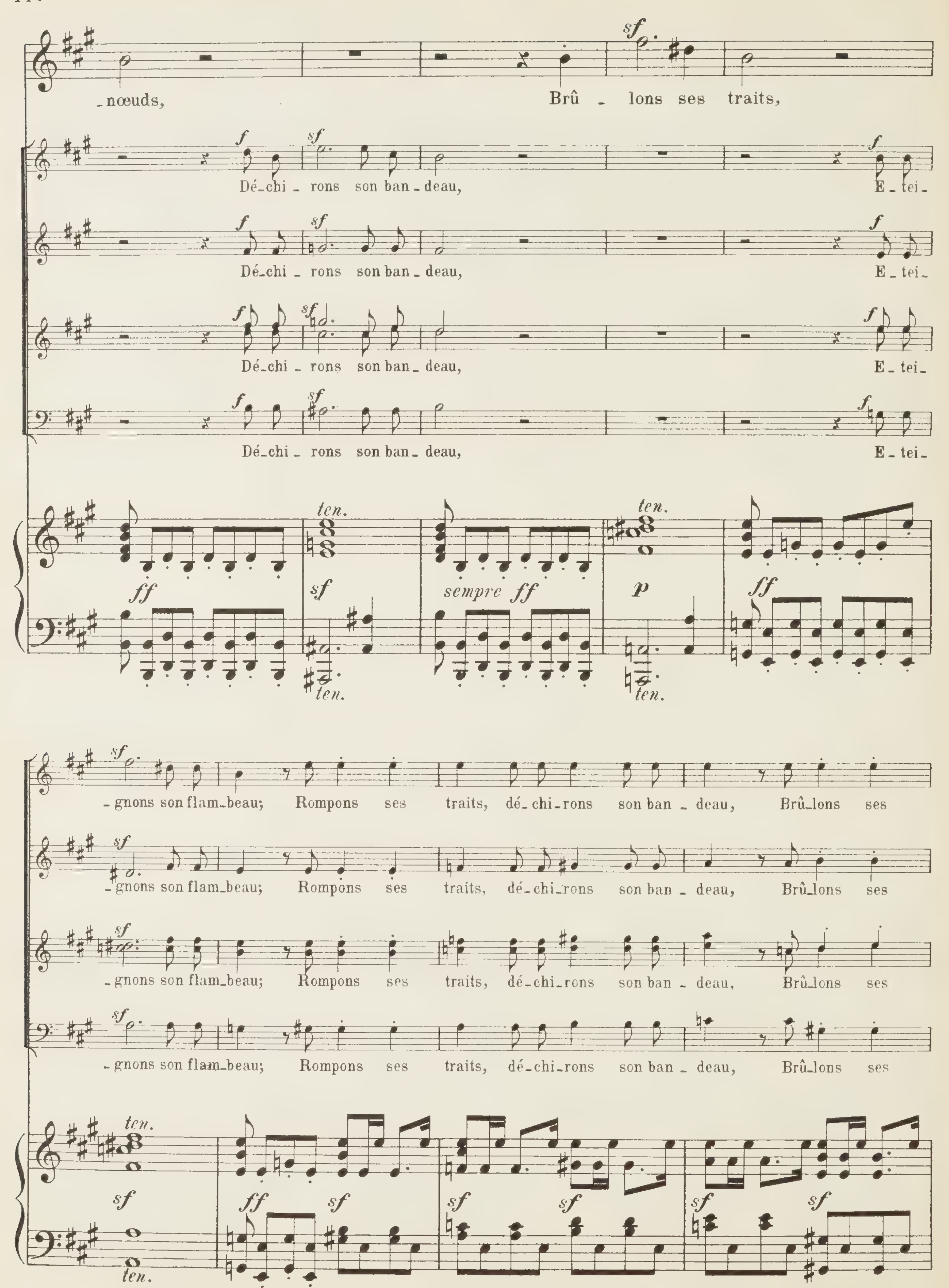



Récit.
Mesuré.
Et quand on veut bien s'en dé_fendre, On peut se ga_ran_tir de ses in_di_gnes fers.
sf
Tempo.
Allegro furioso ma non troppo vivo. 126 = ♩
Quat Cors
f
ff
sf
sempre ff
sf
sf
sf
sf
LA HAINE.
Plus on con_naît l'A_mour et plus on le dé_tes_te; Dé_trui_sons son pouvoir fu_
ff
sf
f p
f
sf p
f
sf p

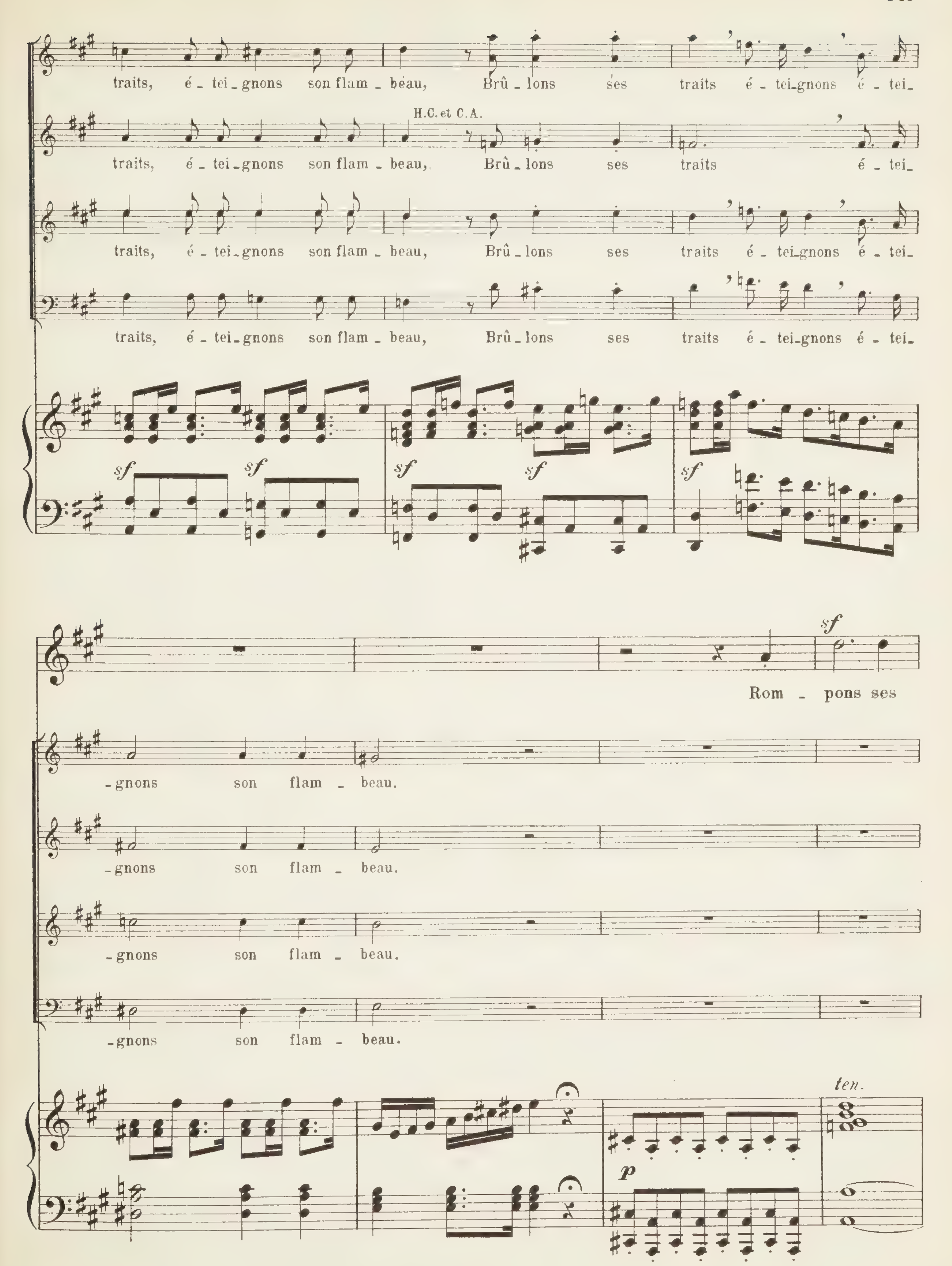

-nes - te, Dé-trui-sons son pouvoir fu-nes - te;
Rom-
sf p
sf p
sf p
ff
-pons ses nœuds, dé-chi - rons son ban-deau, Brû - lons ses
sf
ten.
Haut.
Clar.
p
ff
traits, é-tei - gnons son flam-beau, Rompons ses nœuds, dé-chi-rons son ban-
ten
-deau, Brû-lons ses traits, é - tei - gnons son flam -
f
-beau! Brû - lons, brû - lons ses traits, é - tei -
Rinf.
mf



_gnons, é _ tei _ gnons son flam _ beau.
SOPRANOS.
CONTRALTO.
H.C. et TÉNORS.
BASSES.
CHŒUR.
Plus on con_naît l'A _ mour et plus on le dé _ tes _ te: Dé_trui_
sempre
_sons son pouvoir fu _ nes _ te, Dé_trui_sons son pouvoir fu _ nes _ te;
Rom _ pons ses
ten.



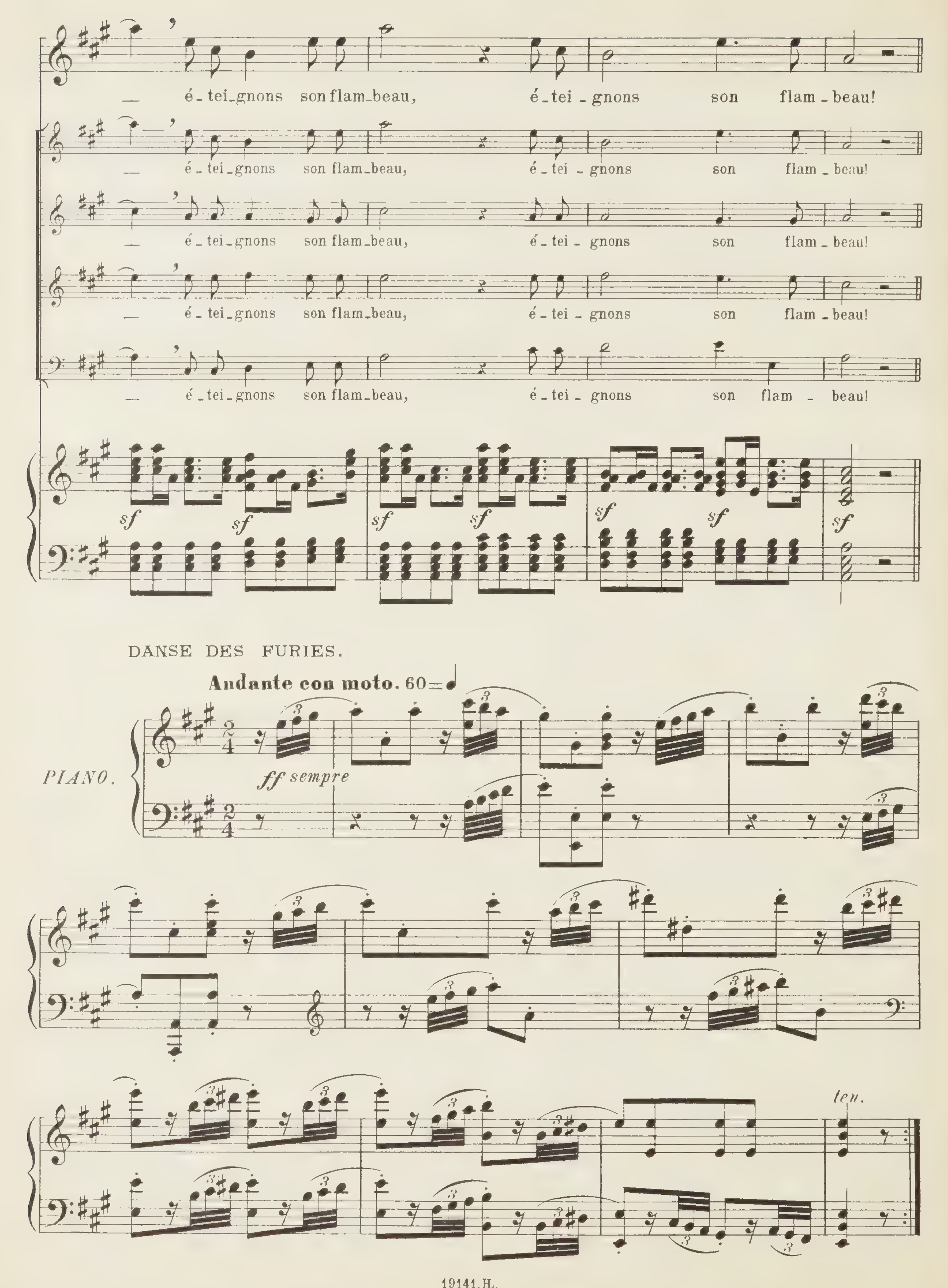
-nœuds, Brû - lons ses traits,
Dé-chi - rons son ban - deau, E - tei-
Dé-chi - rons son ban - deau, E - tei-
Dé-chi - rons son ban - deau, E - tei-
Dé-chi - rons son ban - deau, E - tei-
ten.
ff
sf
sempre ff
p
ff
ten.
-gnons son flam-beau; Rompons ses traits, dé-chi-rons son ban - deau, Brû-lons ses
-gnons son flam-beau; Rompons ses traits, dé-chi-rons son ban - deau, Brû-lons ses
-gnons son flam-beau; Rompons ses traits, dé-chi-rons son ban - deau, Brû-lons ses
-gnons son flam-beau; Rompons ses traits, dé-chi-rons son ban - deau, Brû-lons ses
sf



traits, é_tei_gnons son flam_beau, Brû_lons ses traits é_tei_gnons é_tei_
H.C. et C.A.
traits, é_tei_gnons son flam_beau, Brû_lons ses traits é_tei_
traits, é_tei_gnons son flam_beau, Brû_lons ses traits é_tei_gnons é_tei_
traits, é_tei_gnons son flam_beau, Brû_lons ses traits é_tei_gnons é_tei_
sf
Rom_pons ses
_gnons son flam_beau.
_gnons son flam_beau.
_gnons son flam_beau.
_gnons son flam_beau.
p
ten.


nœuds, Brû _ lons ses traits,
Dé_chi _ rons son ban_deau, E_tei _ gnons son flam_
Dé_chi _ rons son ban_deau, E_tei _ gnons son flam_
H.C. et Tén.
Dé_chi _ rons son ban_deau, E_tei _ gnons son flam_
Dé_chi _ rons son ban_deau, E_tei _ gnons son flam_
ten.
ff
sf
sempre ff
p
Rompons ses nœuds, dé_chirons son ban _ deau, Brûlons ses traits, é _ tei _
_ beau,
_ beau,
_ beau,
_ beau,
p
Cresc.
f
sf


_gnons son flam_beau.
Rompons ses nœuds,déchi_rons son ban_deau, Brûlons ses traits, brûlons ses
Rompons ses nœuds,déchi_rons son ban_deau, Brûlons ses traits, brûlons ses
Rompons ses nœuds,déchi_rons son ban_deau, Brûlons ses traits, brûlons ses
Rompons ses nœuds,déchi_rons son ban_deau, Brûlons ses traits, brûlons ses
sf
ff
Brû _ lons ses traits;
traits, é _ tei _ gnons son flam _ beau, Brû _ lons ses traits,
traits, é _ tei _ gnons son flam _ beau, Brû _ lons ses traits;
traits, é _ tei _ gnons son flam _ beau, Brû _ lons ses traits;
traits, é _ tei _ gnons son flam _ beau, Brû _ lons ses traits;
Rinf.


— é_tei_gnons son flam_beau, é_tei_gnons son flam_beau!
— é_tei_gnons son flam_beau, é_tei_gnons son flam_beau!
— é_tei_gnons son flam_beau, é_tei_gnons son flam_beau!
— é_tei_gnons son flam_beau, é_tei_gnons son flam_beau!
— é_tei_gnons son flam_beau, é_tei_gnons son flam - beau!
sf
DANSE DES FURIES.
Andante con moto. 60=
PIANO.
ff sempre
ten.



ff sempre
ten.
sf
ten.
ff sempre


Moderato. 69 = ♩
LA HAINE.
PIANO.
pp
A _
_mour, sors pour ja _ mais,
Poco rinf.
sors d'un cœur qui te
Più rinf.
chas - se!
cresc. assai
Sors d'un cœur qui te chas - se! Lais_se -
Tromp. Cors.
f
Dim.
moi ré_gner en ta pla - - - - ce!
ten.
ten.
pp
Cresc.



Sors d'un cœur qui te chas - se! A - mour, sors pour ja -
-mais, sors d'un cœur qui te chas - se! Lais-se -
moi ré - gner en ta pla - ce! Sors!
sors! Tu fais trop souf-frir sous ta loi;
f
p
Più cresc.
ff


Non, tout l'en - fer n'a rien de
si cru - el que toi!
Non, tout l'en -
- fer n'a rien de si cru - el que toi!
Cresc.
Cors.
Tromp.
ten.
SOPRANOS.
A - mour, sors pour ja - mais,
CONTRALTOS.
A - mour, sors pour ja - mais,
H. C. et TÉNORS.
A - mour, sors pour ja - mais,
BASSES.
A - mour, sors pour ja - mais,
CHŒUR.
ten.
ten.
Ped.
Ped.


sf
sors d'un cœur qui te chas - se; Que la Hai - ne règne en ta
sors d'un cœur qui te chas - se; Que la Hai - ne règne en ta
sors d'un cœur qui te chas - se; Que la Hai - ne règne en ta
sors d'un cœur qui te chas - se; Que la Hai - ne règne en ta
Ped.
Ped.
Ped.
pla - ce, Que la Hai - ne règne en ta pla - ce; A -
pla - ce, Que la Hai - ne règne en ta pla - ce; A -
pla - ce, Que la Hai - ne règne en ta pla - ce; A -
pla - ce, Que la Hai - ne règne en ta pla - ce; A -
Ped.
Ped.
Ped.
- mour, sors pour ja - mais, sors d'un cœur qui te
- mour, sors pour ja - mais, sors d'un cœur qui te
- mour, sors pour ja - mais, A - mour,
- mour, sors pour ja - mais, A - mour,
f
Ped.
Ped.
Ped.

chas - se! Que la Hai - ne règne en ta pla - ce!
chas - se! Que la Hai - ne règne en ta pla - ce!
sors pour ja - mais! sors d'un cœur qui te
sors pour ja - mais! sors d'un cœur qui te

sf Ped. ❊ Ped. ❊ Ped. ❊

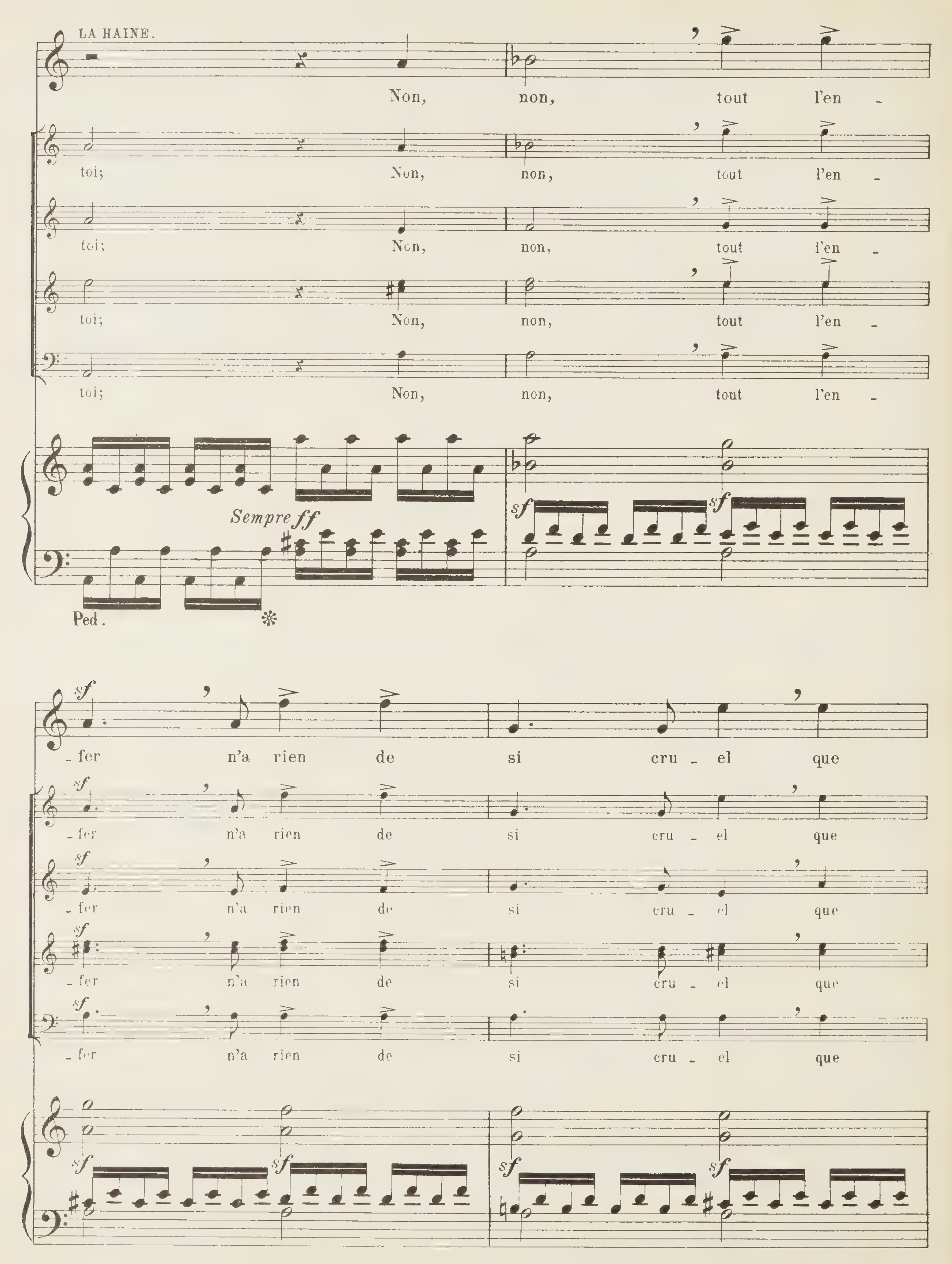
Animez un peu.

ff f
sors! sors! Tu fais trop souf -
sors! sors! Tu fais trop souf -
chas - se! sors! Tu fais trop souf -
chas - se! sors! Tu fais trop souf -

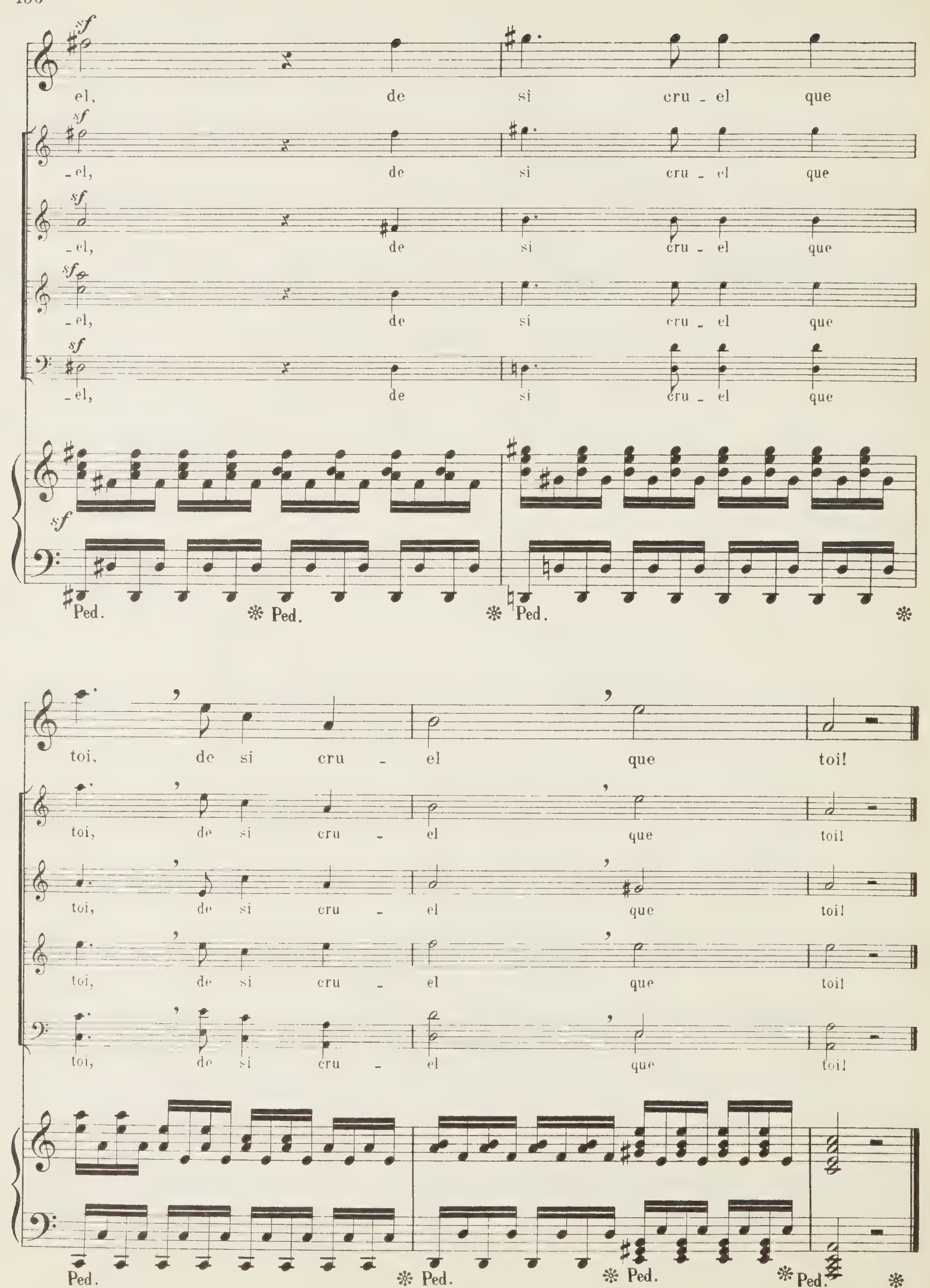
Animez un peu.
sf ff *meno f*
Ped. ❊

sf
- frir sous ta loi; Non,
- frir sous ta loi; Non,
- frir sous ta loi; Non,
- frir sous ta loi; Non,


sf
tout l'en - - - fer n'a
rien de si cru - - el, n'a
rien de si cru - el que
Ped.
19141. H.


LA HAINE.
Non, non, tout l'en -
toi; Non, non, tout l'en -
toi; Non, non, tout l'en -
toi; Non, non, tout l'en -
toi; Non, non, tout l'en -
Sempre ff
sf
Ped.
- fer n'a rien de si cru - el que
- fer n'a rien de si cru - el que
- fer n'a rien de si cru - el que
- fer n'a rien de si cru - el que
- fer n'a rien de si cru - el que
sf


sf
toi; Non, non, tout l'en -
toi; Non, non, tout l'en -
toi; Non, non, tout l'en -
toi; Non, non, tout l'en -
toi; Non, non, tout l'en -
Ped.
- fer n'a rien de si cru -
- fer n'a rien de si cru -
- fer n'a rien de si cru -
- fer n'a rien de si cru -
- fer n'a rien de si cru -
Ped.
Ped.

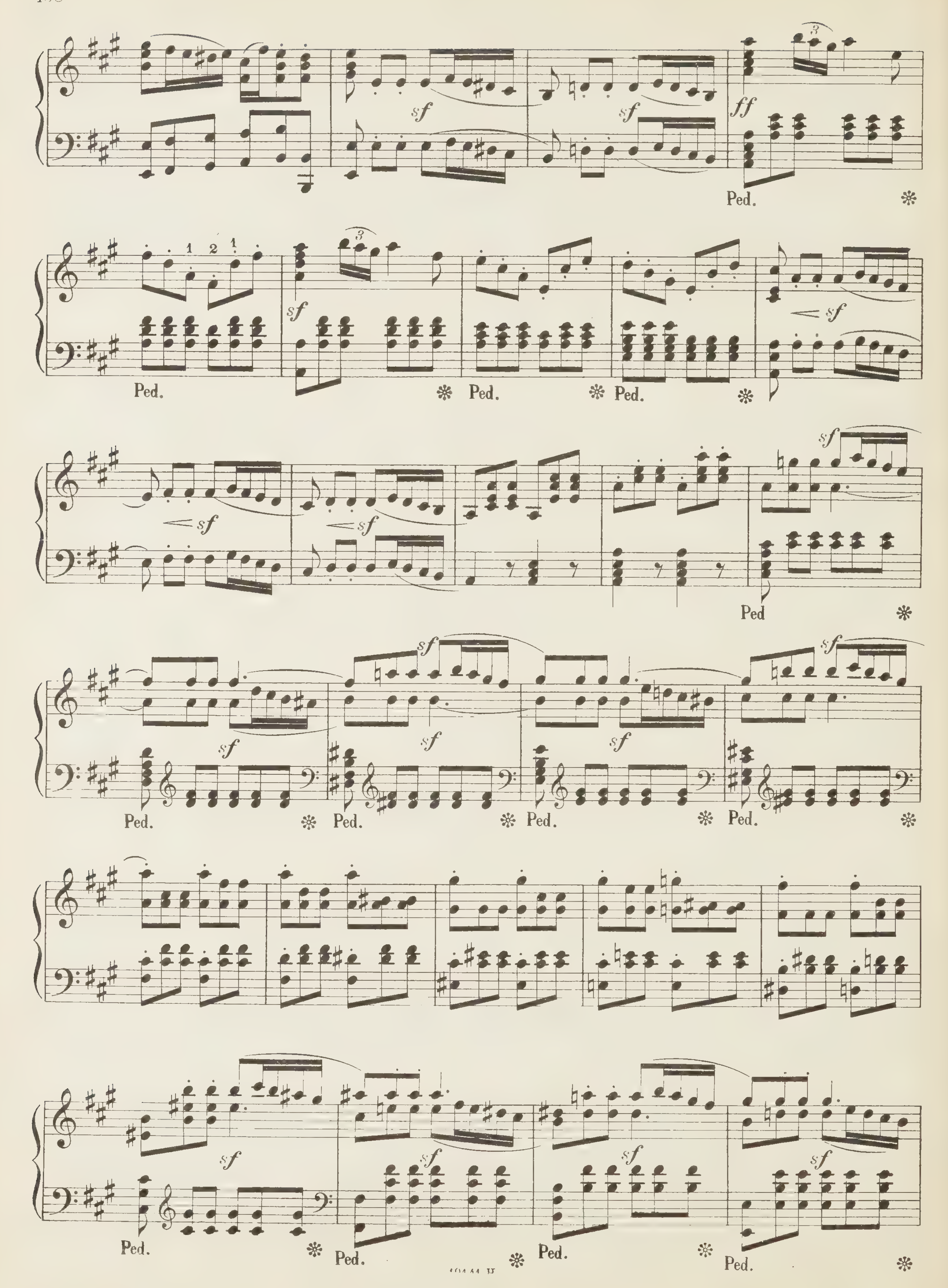


sf
el, de si cru - el que
toi, de si cru - el que toi!
Ped.

BALLET DE DÉMONS.

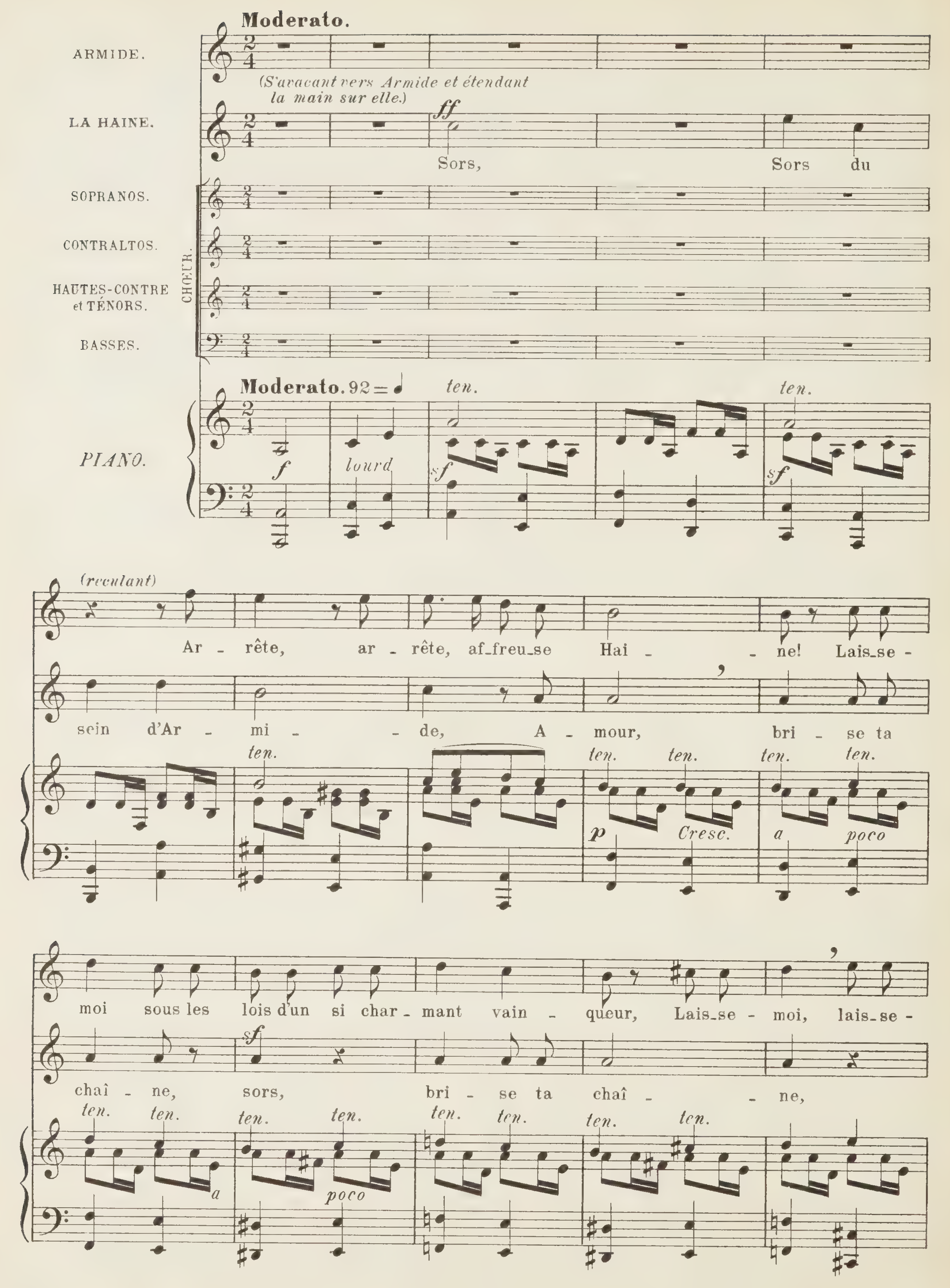
(La suite de la Haine exulte à l'idée de triompher de l'Amour.)




sf
ff
Ped.
sf
Ped.
sf
Ped
Ped.
sf
Ped.



sf
Ped.
ff
sf
Ped.


Moderato.
ARMIDE.
(S'avançant vers Armide et étendant la main sur elle.)
LA HAINE.
ff
Sors, Sors du
SOPRANOS.
CONTRALTOS.
HAUTES-CONTRE et TÉNORS.
BASSES.
CHŒUR.
Moderato. 92 = ♩
ten.
ten.
PIANO.
f
lourd
sf
sf
(reculant)
Ar - rête, ar - rête, af_freu_se Hai - - ne! Lais_se -
sein d'Ar - mi - - de, A - mour, bri - se ta
ten.
ten. ten. ten. ten.
p
Cresc. a poco
moi sous les lois d'un si char - mant vain - queur, Lais_se - moi, lais_se -
chaî - ne, sors, bri - se ta chaî - - ne,
sf
ten. ten. ten. ten. ten. ten. ten. ten.
a
poco


(se détournant)
moi, je re - nouce à ton se - cours hor - ri - ble! Non,
sors du sein d'Ar - mi - de, sors du sein d'Ar -
ff
Sors! sors du sein d'Ar -
Sors! sors du sein d'Ar -
Sors! sors du
Sors! sors du
f
Ped.
non, n'a - chè - ve pas; non, il n'est pas pos - si - ble
- mi - de, A - mour, bri - se ta chaî - ne, bri - se ta
- mi - de, A - mour, bri - se ta chaî - ne, bri - se ta
- mi - de, A - mour, bri - se ta chaî - ne, bri - se ta
sein d'Ar - mi - de, A - mour, bri - se ta
sein d'Ar - mi - de, A - mour, bri - se ta

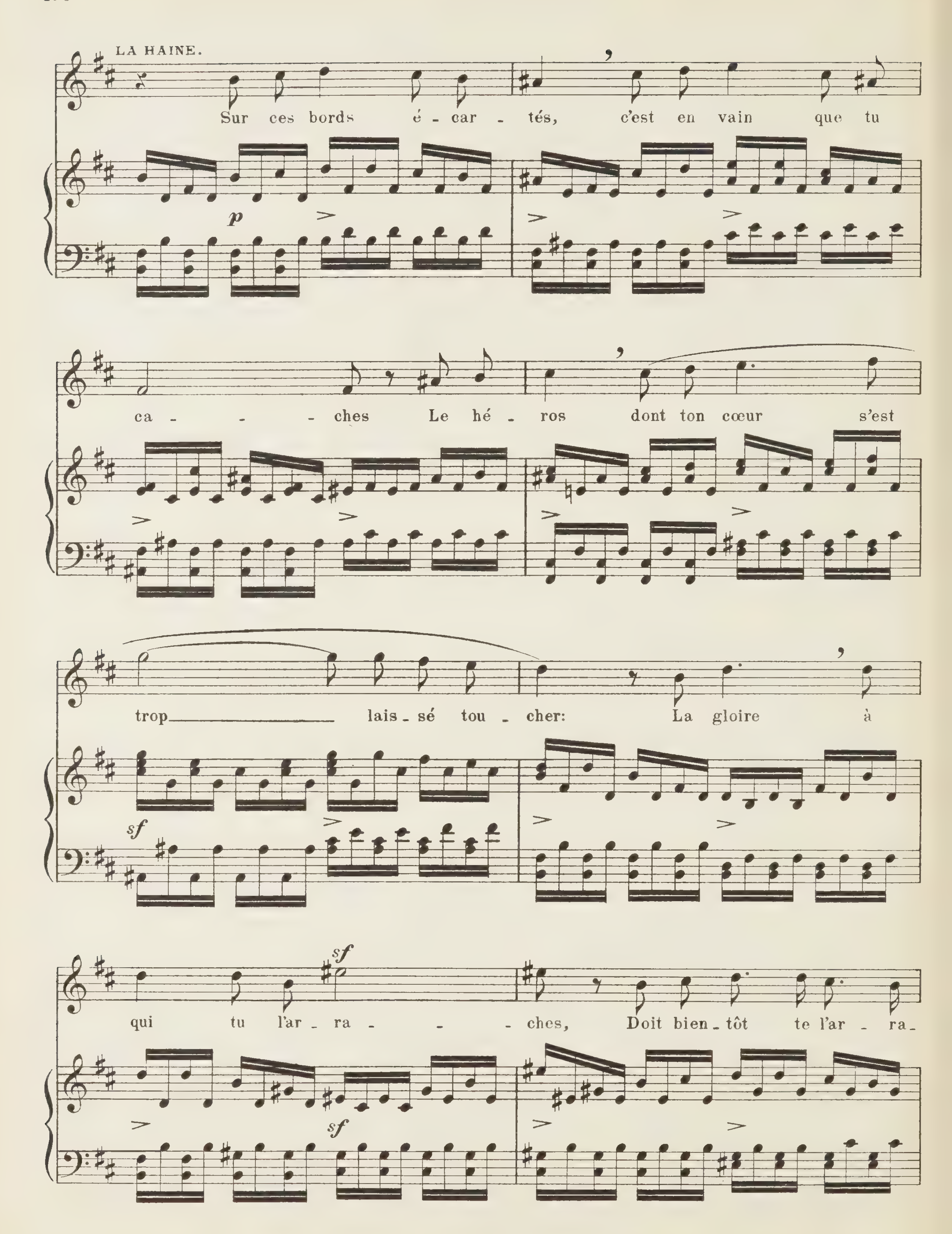

De m'ô - ter mon a - mour
chaî - - ne!
chaî - ne!
chaî - - ne!
chaî - - ne!
chaî - - ne!
p
Cresc. assai e stringando
sans m'ar - ra - cher le
f Sempre cresc.
Rall.
cœur, sans m'ar - ra - cher le
ff
p Suivez le chant.
Smorz.
pp


cœur.
Tempo.
sf
sf
f
Récitatif.
LA HAINE. (après un silence, très lentement et d'une voix contenue)
N'im_plo_res_tu mon as_sis _ tan _ ce Que pour mé _ pri _ ser ma puis_san _
Récit. très lent.
ten.
ff
ten.
pp
Maestoso.
Allegro agitato. 122 = ♩
(éclatant)
ff
_ce? Suis l'A _ mour, suis l'A _ mour, puis_que tu le
Allegro agitato.
ff
sf
sf
p
veux, In _ for _ tu _ née Ar _
ff
sf
sf
p
p
Cresc.
_ mi _ _ de! Suis l'A _ mour qui te gui _ de Dans
ff
sf
sf
pp
Cresc.



un a - bîme af - freux, Dans un a - bîme af - freux!
SOPRANOS.
CONTRALTOS.
H.C. et TÉNORS.
BASSES.
CHŒUR.
Suis l'A - mour, puis-que tu le veux, In - for - tu - née Ar -
Rinf.
ten.


mi - de! Suis l'A - mour qui te gui - de Dans
mi - de! Suis l'A - mour qui te gui - de Dans
mi - de! Suis l'A - mour qui te gui - de Dans
mi - de! Suis l'A - mour qui te gui - de Dans
ten.
Rinf.
Cresc.
un a - bîme, af - freux. Dans un a -
un a - bîme, af - freux, Dans un a -
a -
un a - bîme, af - freux, Dans un a -
un a - bîme, af - freux, Dans un a -
f
sf
sf
- bîme af - freux!
- bîme af - - freux!
- bîme af - - freux!
- bîme af - freux!
- bîme af - freux!
ff
sf
sf
sf


LA HAINE.
Sur ces bords é - car - tés, c'est en vain que tu
p
ca - - ches Le hé - ros dont ton cœur s'est
trop lais - sé tou - cher: La gloire à
sf
sf
qui tu l'ar - ra - - ches, Doit bien - tôt te l'ar - ra -
sf


-cher: Mal-gré tes soins, au mé-pris de tes
lar- - - mes, Tu le ver-ras é-chap-
-per à tes char- - - mes.
CHŒUR.
Suis l'A-
Suis l'A-
Suis l'A-
Suis l'A-


Rinf.
_mour, puis_que tu le veux, In _ for _ tu_née Ar _
mp
ten.
ten. Rinf.
_mi _ _ de! Suis l'A _ mour qui te gui _ de Dans
ten.
mf
Cresc.
un a _ bîme af _ freux, Dans un a _
f
sf
sf

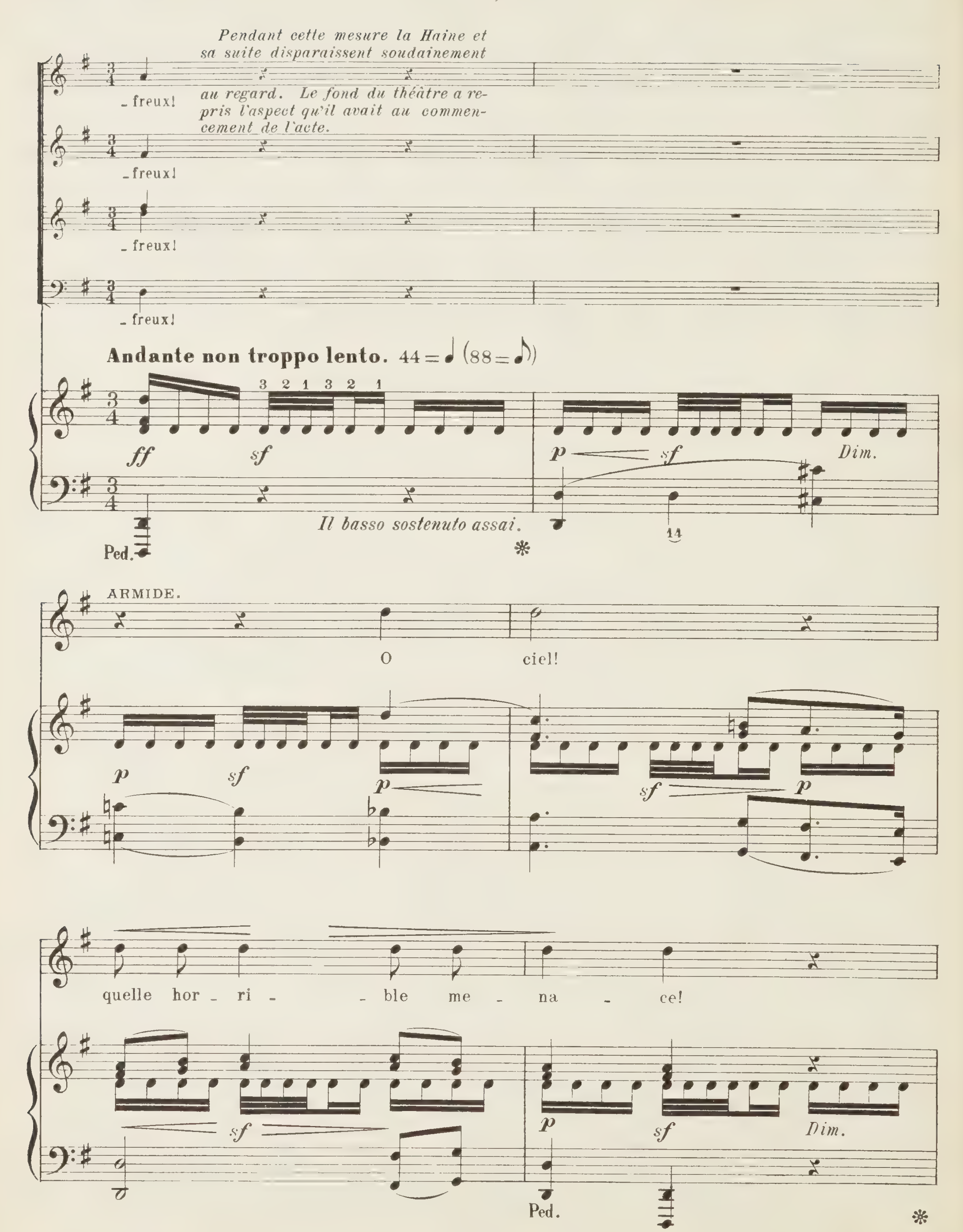

_bîme af _ freux!
_bîme af _ _ _ freux!
_bîme af _ _ _ freux!
_bîme af _ freux!
_bîme af _ freux!
LA HAINE.
Tu me rap_pel _ le _ ras, peut -
ê _ _ tre, dès ce jour, Et ton at_
_ten _ _ te se _ ra vai _ ne; Je


vais te quit_ter sans re_tour: Je ne te puis pu_
sf
sf
p
_nir d'u_ne plus ru_ _de pei_ne Que de t'a_ban_don_
f
Var.
pour ja_mais, à l'A_
Poco allargando.
_ner, pour ja_mais, à l'A_
Poco allargando.
Cresc.
ff
_mour.
(Elle part à reculons avec toute sa suite, en gardant envers Armide son attitude menaçante)
_mour.
CHŒUR.
ff
Suis l'A_mour, puis_que tu le veux, In_
Tempo animato.
sf
ff sempre
sf

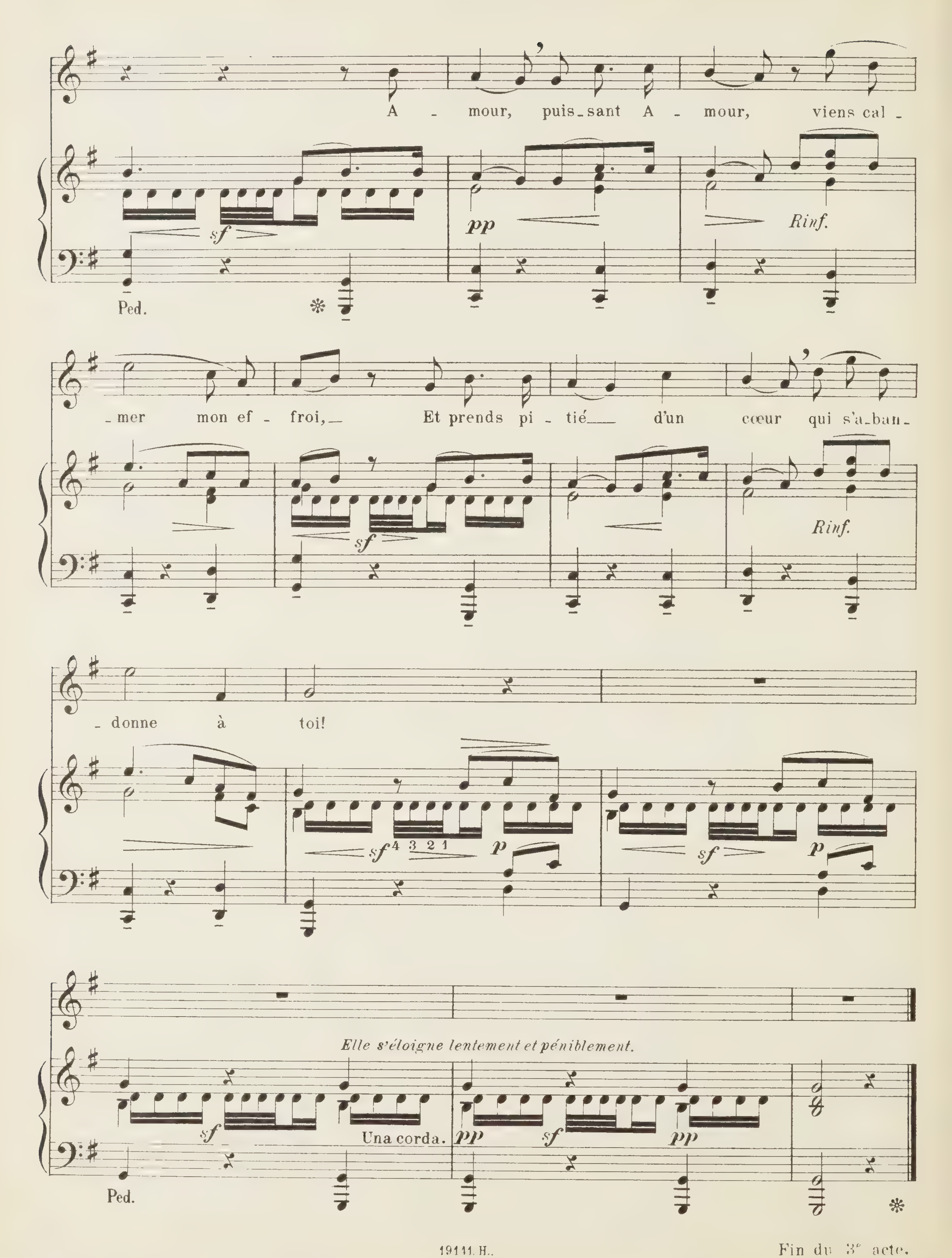

-for - tu-née Ar - mi - de; Suis l'A - mour qui te
gui - - de Dans un a - bîme af -
-freux; Dans un a - bîme af -
a - bîme af -

SCÈNE V

ARMIDE, *seule.*




Je fré - mis... tout mon sang se gla - ce!
p
sf
Dim.
14
Cantabile e dolce.
Ped.



19141. H.

Fin du 3e acte.

ACTE QUATRIÈME.

Le même site qu'à l'acte précédent, mais entièrement transformé par les maléfices d'Armide. Une vapeur assez dense, parfois traversée d'éclairs, couvre tout le paysage. Le sol est crevassé en plusieurs endroits et montre des gouffres vomissant des flammes. Des monstres fantastiques (dragons, serpents ailés, etc.) défendent l'entrée du sentier menant au séjour enchanté.

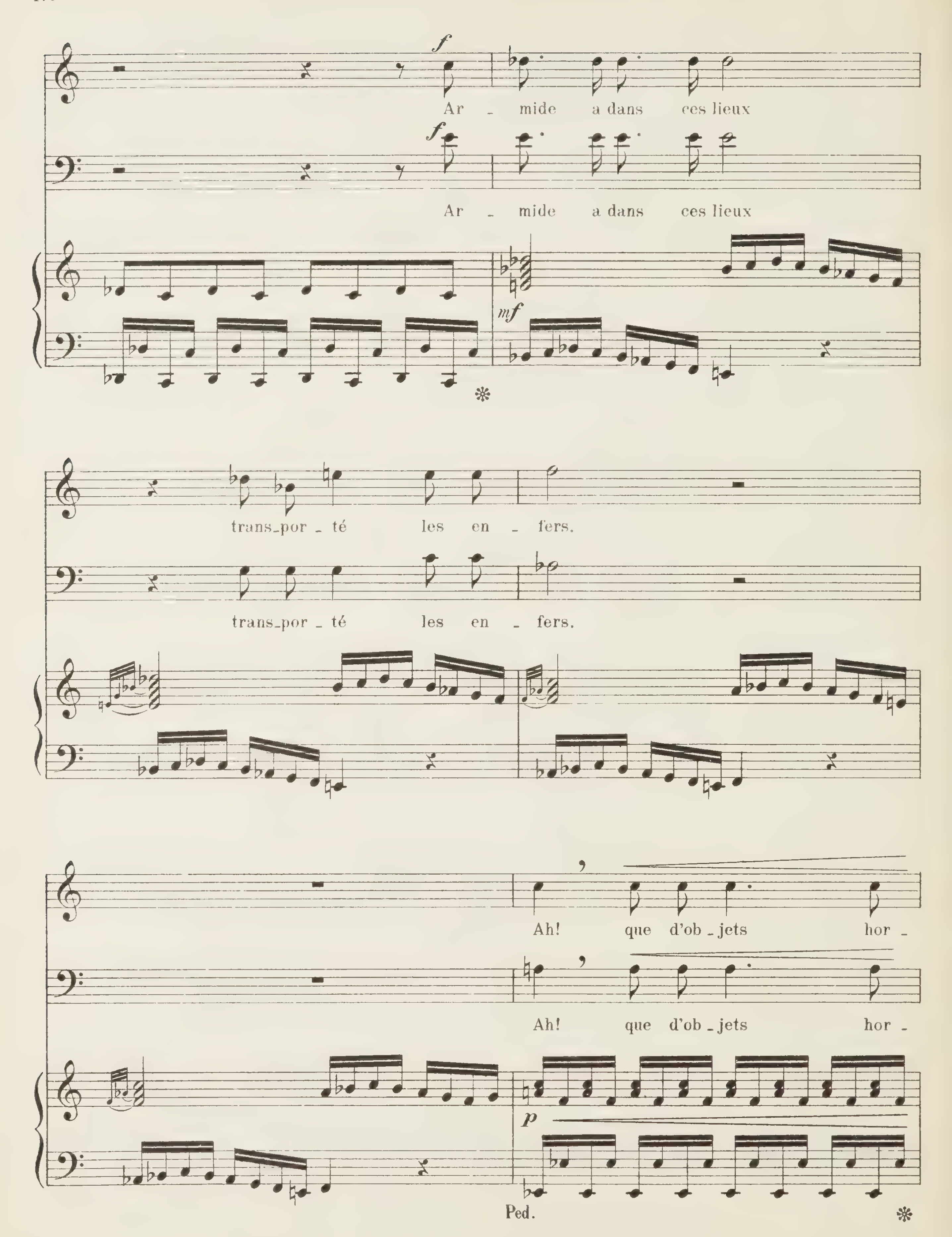
SCÈNE I

UBALDE, *couvert d'un bouclier en diamant et tenant à la main un sceptre d'or.*
Le CHEVALIER DANOIS, *ceint de l'épée magique qu'il doit présenter à Renaud.*
Ils entrent par la gauche, sur le devant de la scène, et marchant dans la direction du sentier.




Ped.
ff
❊ Ped.
le CHEVALIER DANOIS.
Nous ne trouvons partout
que des gouf _ fres ou _ verts;
UBALDE.
Nous
ne trouvons par_tout
que des gouf _ fres ou _
Dim.
p
❊
Cresc.


Nous
-verts;
ff
Dim.
Ped.
ne trouvons partout
que des gouf - fres ou -
Nous ne trouvons partout
p
Cresc.
-verts;
que des gouf - fres ou - verts;
Cresc.
ff
Ped.


f
Ar - mide a dans ces lieux
f
Ar - mide a dans ces lieux
mf
trans_por - té les en - fers.
trans_por - té les en - fers.
Ah! que d'ob - jets hor -
Ah! que d'ob - jets hor -
p
Ped.


ff
_ri _ _ bles! Que de mons _ tres ter _
ff
_ri _ _ bles! Que de mons _ tres ter _
ff
p
Ped.
_ri _ _ bles!
_ri _ _ bles!
f
ff
Ah! que d'ob_jets hor _ ri _ _ bles!
ff
Ah! que d'ob_jets hor _ ri _ _ bles!
p
ff
Ped.
Ped.


Que de mons - tres ter - ri - - bles!
Que de mons - tres ter - ri - - bles!
p
f
Que de mons - tres ter - ri - - bles!
Que de mons - tres ter - ri - - bles!
ff
Ped.
Le Chevalier danois tire l'épée et attaque les monstres, mais son arme ne rencontre que le vide.
f
Ubalde lui fait signe de cesser le combat.
Récitatif.
UBALDE.
Récit. Ce_lui qui nous en_
f p

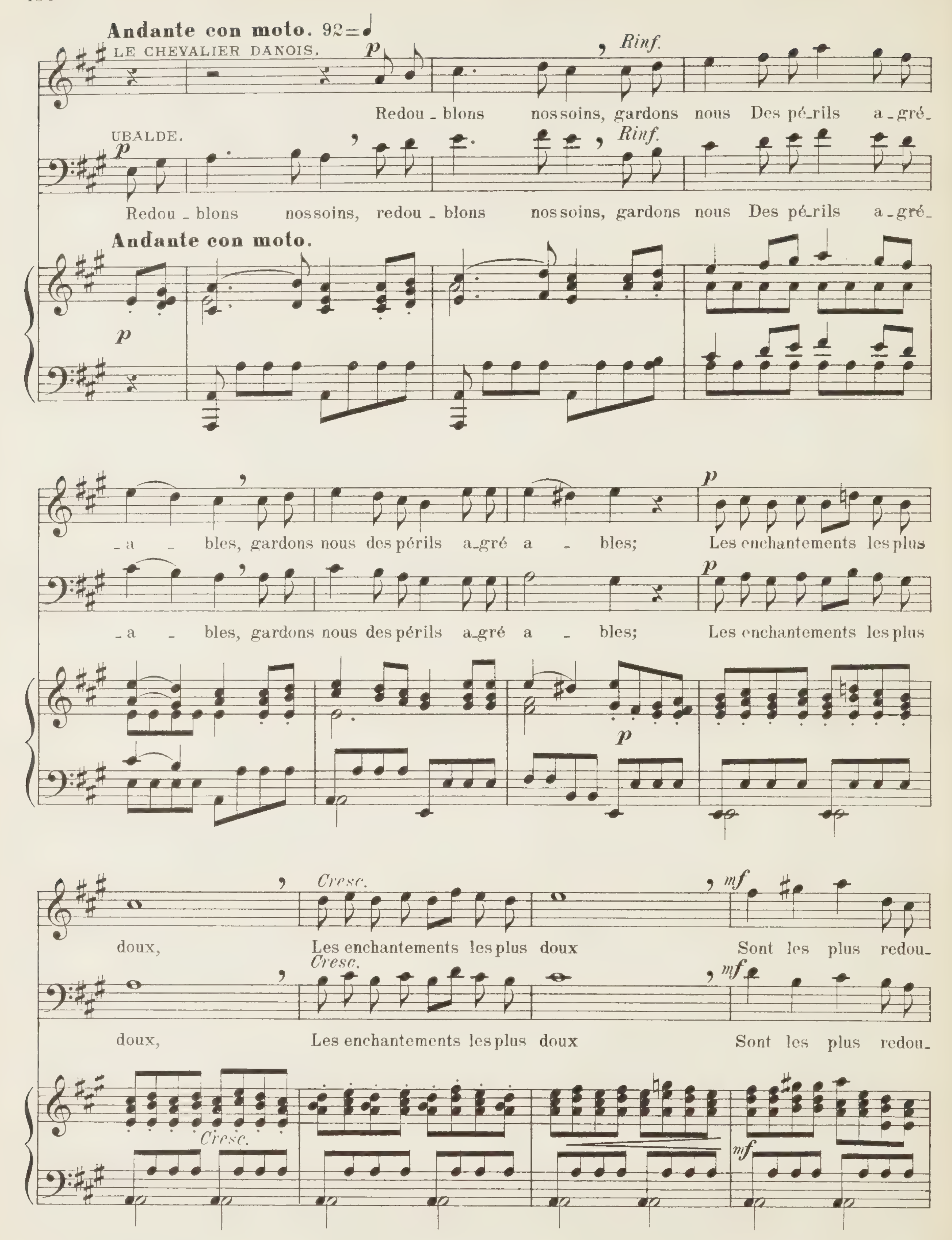


_voie a pré_vu ce dan_ger,
Allegro.
Récit.
Et nous a mon_tré l'art de nous en dé_ga_ger:
Récit.
ten.
Allegro.
Récit.
Ne craignons
Récit.
ten.
point Ar_mi_de ni ses char - - mes;
Allegro.
Récit.
Par ce secours, plus puis_
Récit.
ten.
_sant que nos ar - mes,
Allegro.
Nous en se_rons ai_sément ga_ran_
Récit.
(faisant voir aux monstres son sceptre d'or)
_tis.
Lais_sez-nous un li_bre passa _ ge, Mons_tres; al_lez ca_
Maestoso.

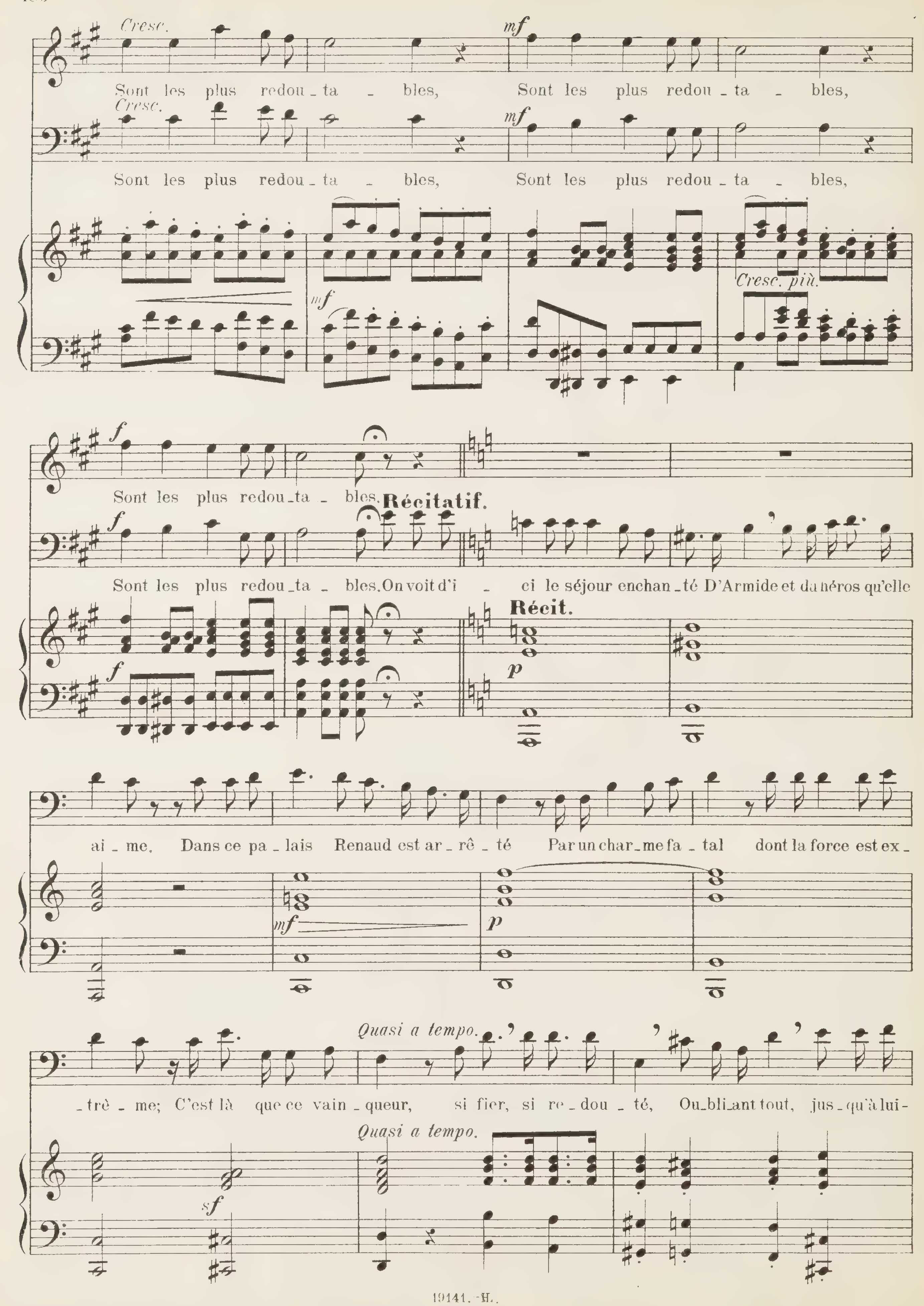

Récit.
Mesuré andante.
_cher votre i_nu_ti_le ra - ge Dans les gouf_fres pro_fonds
Récit.
ten.
Mesuré andante.
pp
p
sf
Les monstres rentrent sous terre.
d'où vous ê - tes sor - tis.
Allegro.
Dim.
p
f
Les gouffres se referment.
La vapeur se dissipe.
Dimin a poco a poco.
Le soleil brille dans une atmosphère limpide
Smorz.
p
et bleuâtre.
L'affreux fourré de ronces et d'épines qui
Smorz più.
pp

occupait le fond de la scène s'est converti en un bosquet fleuri. Tout le paysage a pris un aspect idyllique.




Andante con moto. 92=♩
LE CHEVALIER DANOIS.
p
Rinf.
Redou_blons nos soins, gardons nous Des pé_rils a_gré_
UBALDE.
p
Rinf.
Redou_blons nos soins, redou_blons nos soins, gardons nous Des pé_rils a_gré_
Andante con moto.
p
_a _ bles, gardons nous des périls a_gré a _ bles; Les enchantements les plus
p
_a _ bles, gardons nous des périls a_gré a _ bles; Les enchantements les plus
p
doux, Les enchantements les plus doux Sont les plus redou_
Cresc.
mf
doux, Les enchantements les plus doux Sont les plus redou_
Cresc.
mf
Cresc.
mf


p
Cresc.
_ta _ bles, Les enchantements les plus doux Sont les plus redou_
p
Cresc.
_ta _ bles, Les enchantements les plus doux Sont les plus redou_
p
Cresc.
f
p
Rinf.
_ta _ bles, Sont les plus redou _ ta _ bles, Redou_blons nos soins, gardons
f
p
Rinf.
_ta _ bles, Sont les plus redou _ ta _ bles, Redou_blons nos soins, gardons
f
p
Cresc.
p
nous Des périls agré _ a _ bles; Les en_chante_ments les plus doux
p
nous Des périls agré _ a _ bles; Les en_chante_ments les plus doux
mf
p
Cresc.

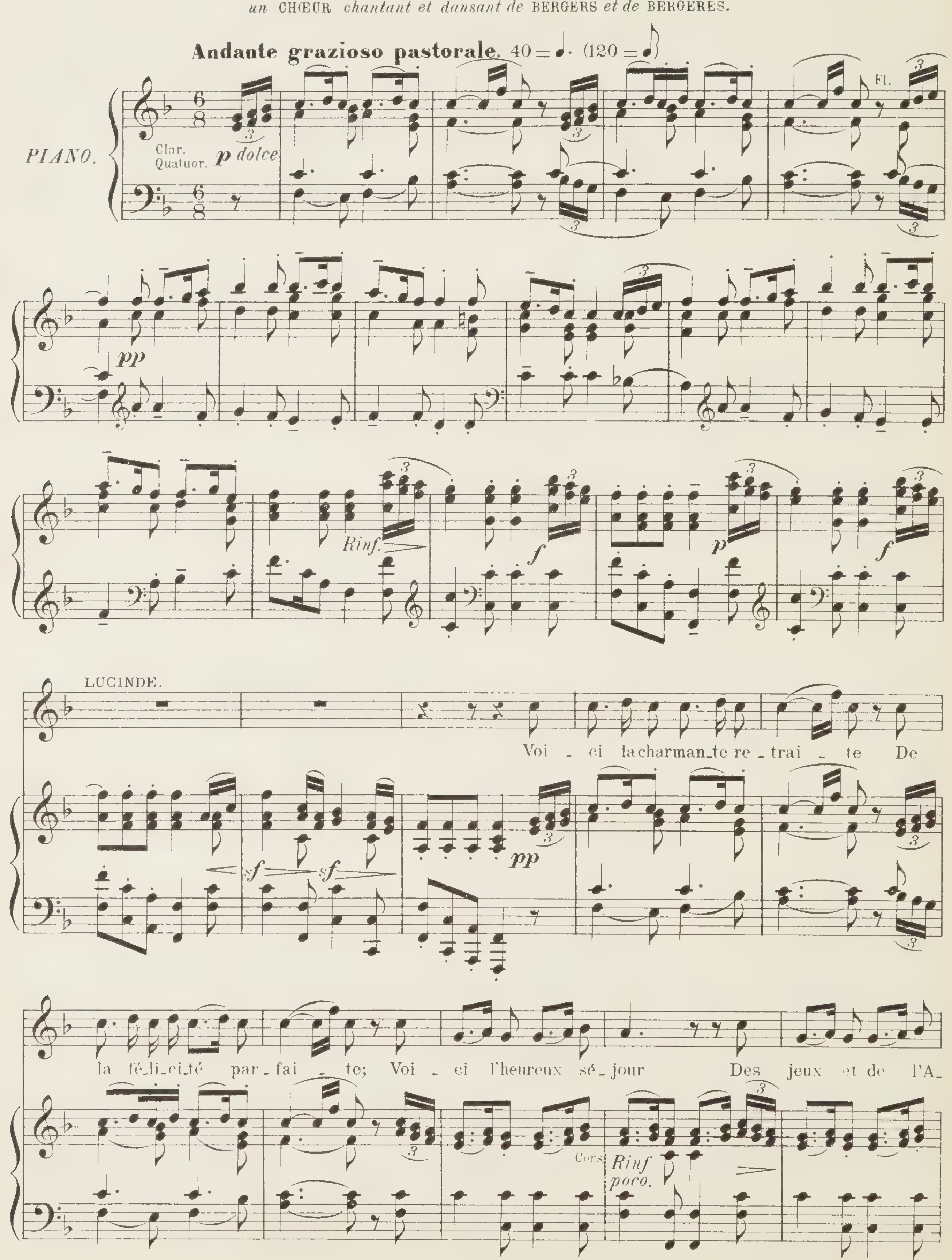

Cresc.
Sont les plus redou_ta _ bles, Sont les plus redou_ta _ bles,
Cresc.
mf
Sont les plus redou_ta _ bles, Sont les plus redou_ta _ bles,
mf
Cresc. più
f
Sont les plus redou_ta _ bles.
Récitatif.
f
Sont les plus redou_ta _ bles. On voit d'i _ ci le séjour enchan_té D'Armide et du héros qu'elle
Récit.
p
ai _ me. Dans ce pa_lais Renaud est ar_rê_té Par un char_me fa_tal dont la force est ex_
mf
p
Quasi a tempo.
_trè _ me; C'est là que ce vain_queur, si fier, si re_dou_té, Ou_bli_ant tout, jus_qu'à lui-
Quasi a tempo.
sf

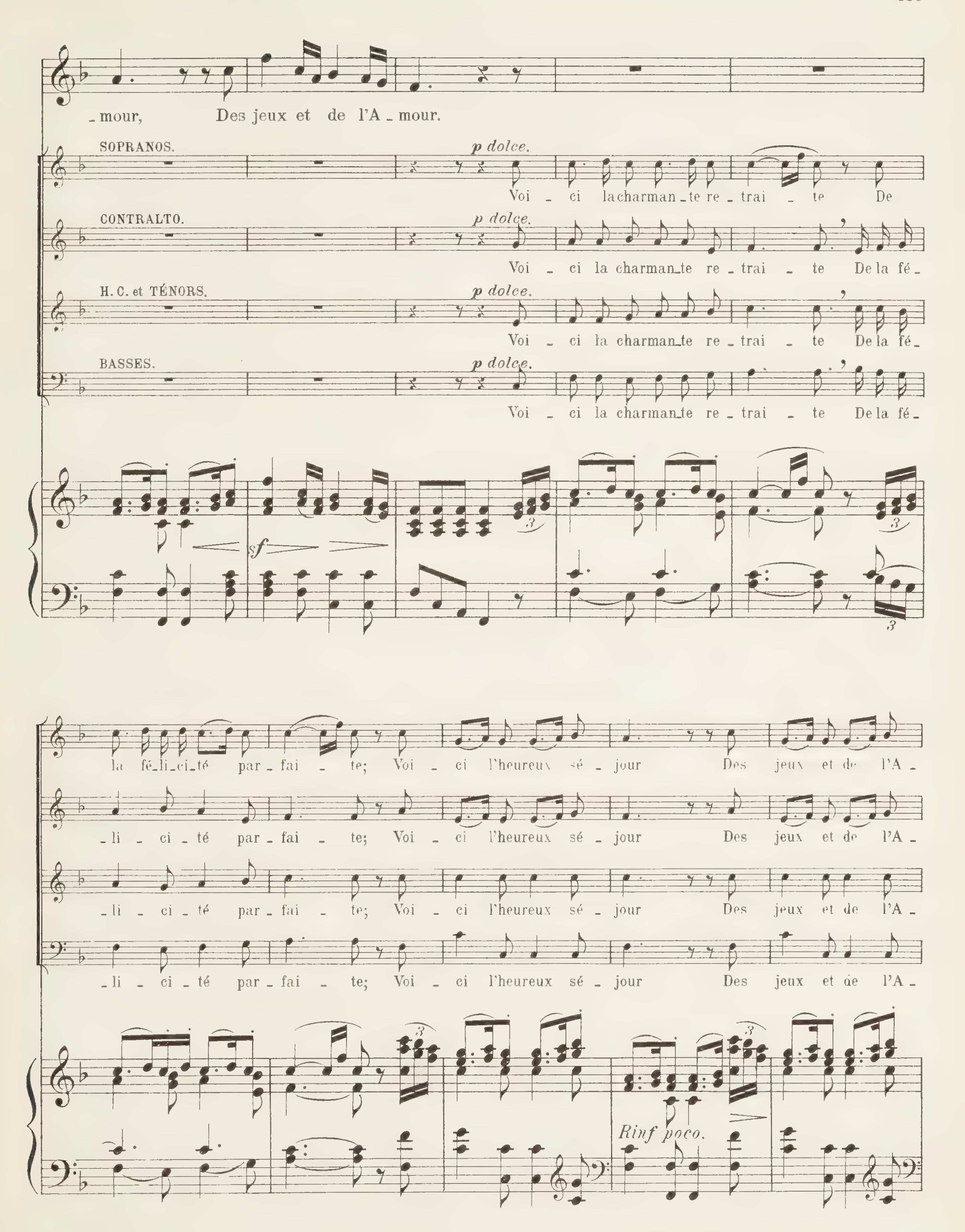


vers le sentier, mais s'arrête, immobile, à la vue des nouveaux arrivants.

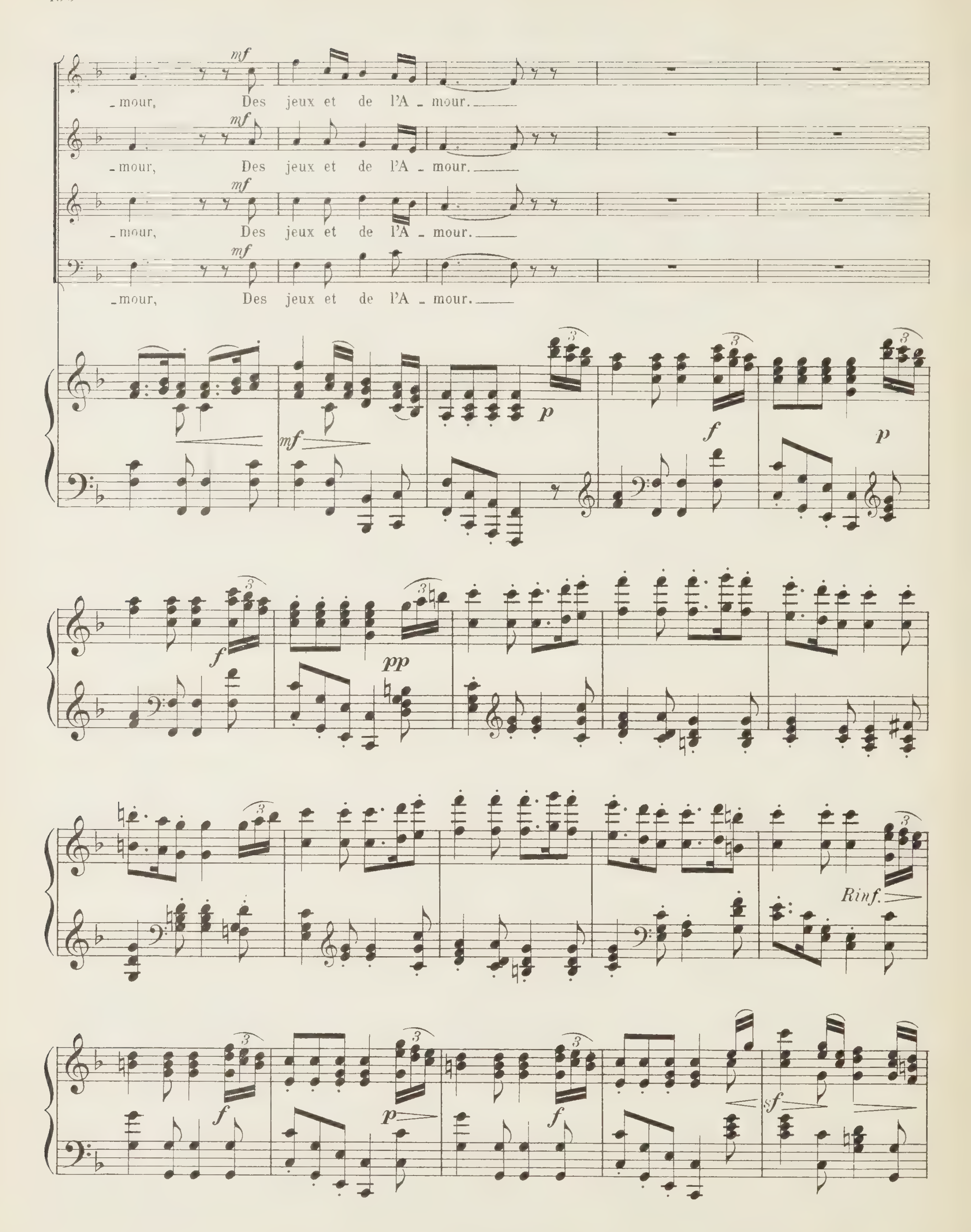
SCÈNE II

Un démon sous la figure de LUCINDE, *jeune fille aimée du Chevalier danois dans son pays natal; d'autres démons transformés en compagnes de la jeune danoise; d'autres encore composant un* CHŒUR *chantant et dansant de* BERGERS *et de* BERGÈRES.

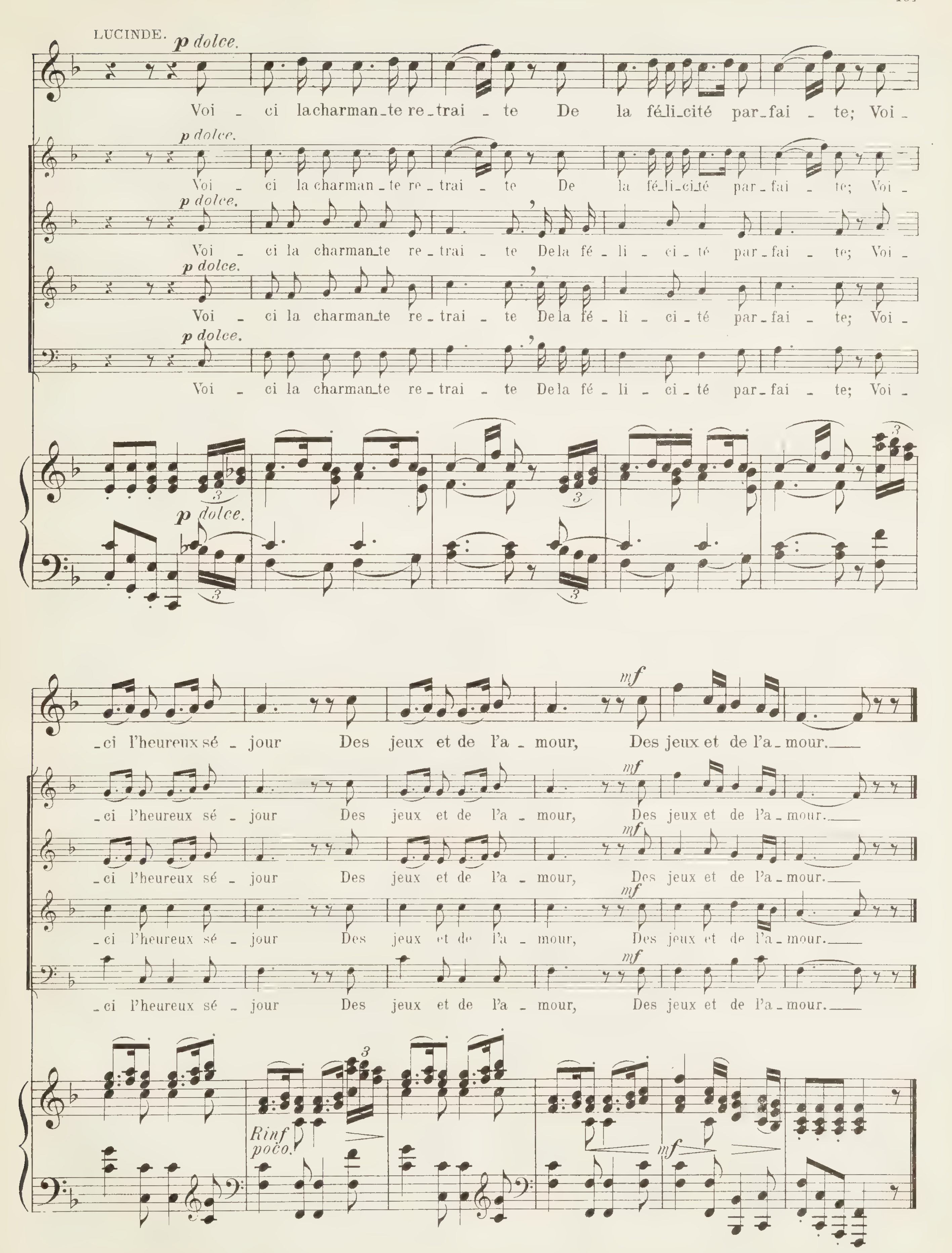




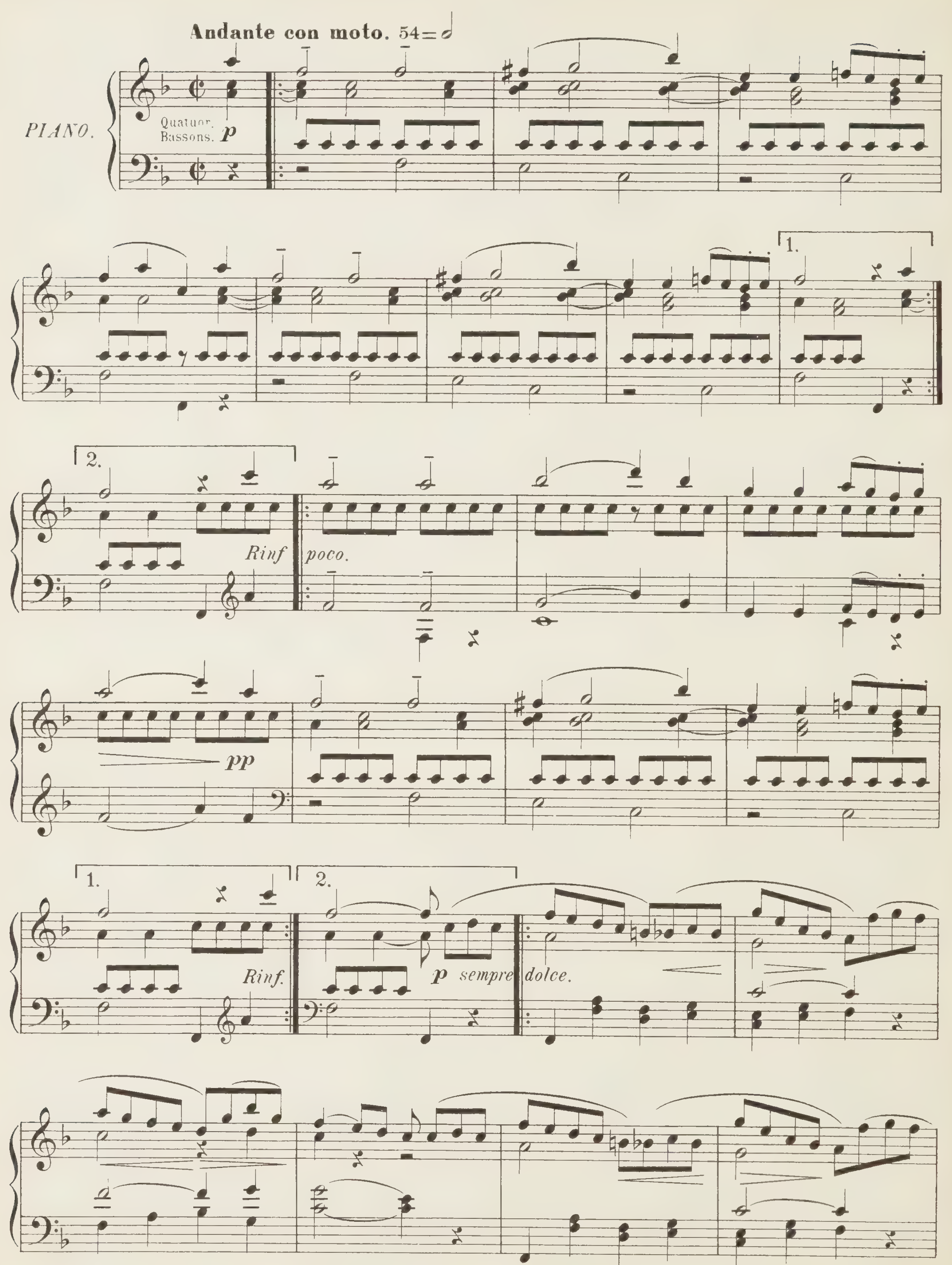
_mour, Des jeux et de l'A_mour.
SOPRANOS.
p dolce.
Voi _ ci lacharman_te re _ trai _ te De
CONTRALTO.
p dolce.
Voi _ ci la charman_te re _ trai _ te De la fé_
H. C. et TÉNORS.
p dolce.
Voi _ ci la charman_te re _ trai _ te De la fé_
BASSES.
p dolce.
Voi _ ci la charman_te re _ trai _ te De la fé_
sf
la fé_li_ci_té par _ fai _ te; Voi _ ci l'heureux sé _ jour Des jeux et de l'A_
_li _ ci _ té par _ fai _ te; Voi _ ci l'heureux sé _ jour Des jeux et de l'A_
_li _ ci _ té par _ fai _ te; Voi _ ci l'heureux sé _ jour Des jeux et de l'A_
_li _ ci _ té par _ fai _ te; Voi _ ci l'heureux sé _ jour Des jeux et de l'A_
Rinf poco.



mf
_mour, Des jeux et de l'A _ mour.
_mour, Des jeux et de l'A _ mour.
_mour, Des jeux et de l'A _ mour.
_mour, Des jeux et de l'A _ mour.
mf
p
f
p
f
pp
Rinf.
f
p
f
sf


LUCINDE.
p dolce.
Voi _ ci la charman _ te re _ trai _ te De la fé _ li _ ci _ té par _ fai _ te; Voi _
_ ci l'heureux sé _ jour Des jeux et de l'a _ mour, Des jeux et de l'a _ mour.
p dolce.
mf
Rinf poco.

GAVOTTE GRACIEUSE. *(Dansée par les compagnes de Lucinde.)*



pp

Poco rinf.

pp

Poco rinf.

pp

Poco rinf.

pp

Poco rinf.

pp

Rinf poco.

pp

Smorz.

Enchaînez.


(Au Chevalier danois qui est resté absorbé dans la contemplation de sa bien aimée)
Récitatif.
UBALDE.
Al _ lons: qui vous retient en _ co _ re? Allons: c'est
Récit.
PIANO.
mf
le CHEVALIER DANOIS.
Je vois la beauté que j'ado _ re, C'est el _ le, je n'en puis dou_ter.
trop nous ar_rêter.
f
Andantino grazioso. 72=♩
LUCINDE.
Ja _ mais dans ces beaux lieux notre at _ ten _ te n'est
p dolce.
Ped.
Ped.
vai _ ne, Le bien que nous cher_chons se vient of _ frir à
Ped.
Ped.

pp

nous. Ja _ mais ___ dans ces beaux lieux notre at _ ten _ te n'est

pp Una corda

Ped. ❊ Ped. ❊

vai _ ne, Le bien ___ que nous cher _ chons Se vient of _ frir à

Ped. ❊ Ped. ❊

Rinf.

nous; ___ Et pour l'a _ voir trou _ vé sans pei _ ne Nous

Tre corde.

pp

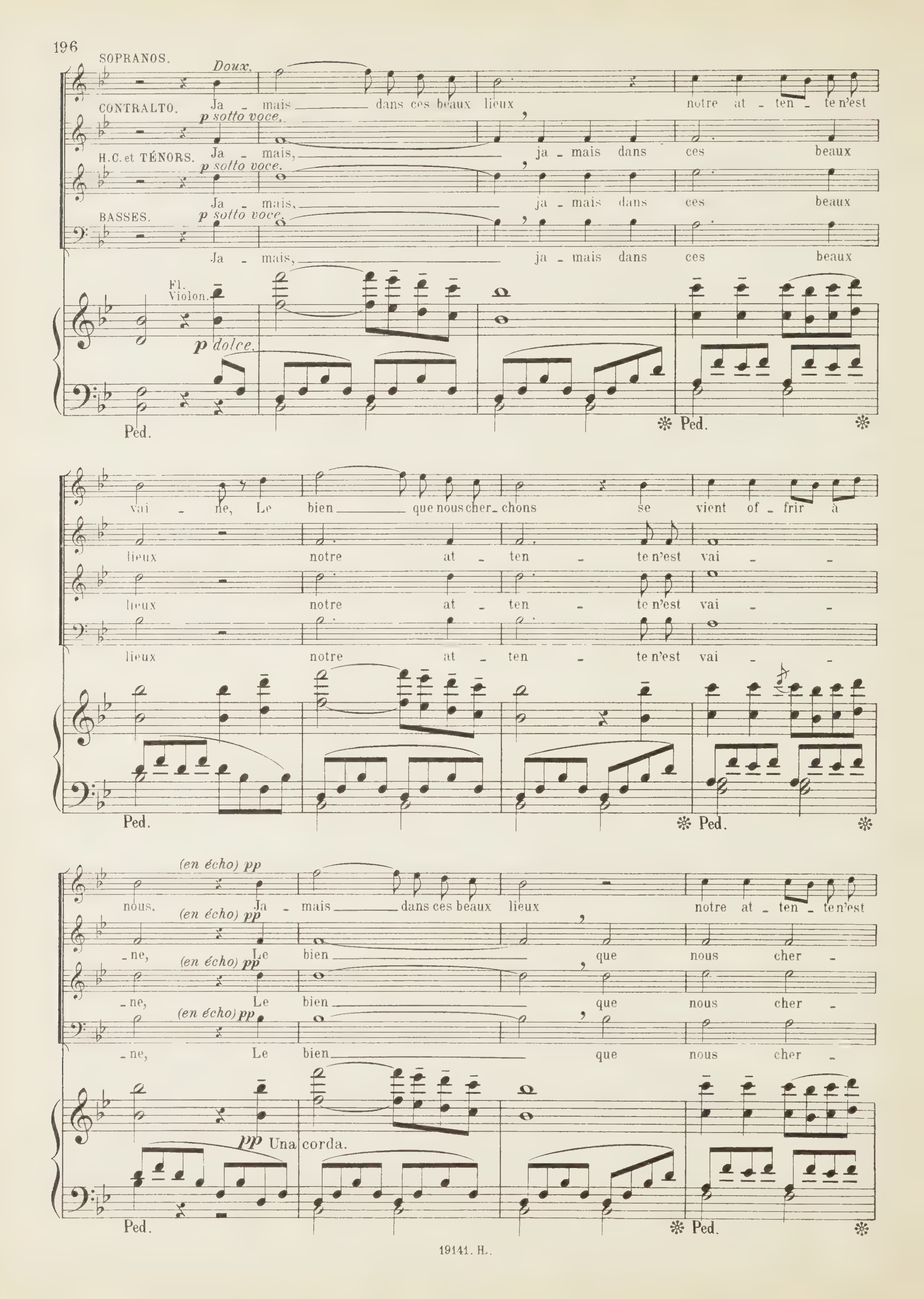
ne l'en trouvons pas moins doux; ___ Et pour l'a _ voir trou _ vé sans

Una corda.

pei _ ne, Nous ne l'en trouvons pas moins doux.

Rinf. Smorz.

Tre corde.


SOPRANOS.
Doux.
Ja - mais dans ces beaux lieux, notre at - ten - te n'est
CONTRALTO.
p sotto voce.
Ja - mais, ja - mais dans ces beaux
H.C. et TÉNORS.
p sotto voce.
Ja - mais, ja - mais dans ces beaux
BASSES.
p sotto voce.
Ja - mais, ja - mais dans ces beaux
Fl.
Violon.
p dolce.
Ped.
Ped.
vai - ne, Le bien que nous cher - chons se vient of - frir à
lieux notre at - ten - te n'est vai -
lieux notre at - ten - te n'est vai -
lieux notre at - ten - te n'est vai -
Ped.
Ped.
(en écho) pp
nous. Ja - mais dans ces beaux lieux notre at - ten - te n'est
(en écho) pp
- ne, Le bien que nous cher -
(en écho) pp
- ne, Le bien que nous cher -
(en écho) pp
- ne, Le bien que nous cher -
pp Una corda.
Ped.
Ped.


vai - ne, Le bien que nous cher - chons, se vient of - frir à
-chons se vient of - frir, se vient of - frir à
-chons se vient of - frir, se vient of - frir à
-chons se vient of - frir, se vient of - frir à
Ped.
Ped.
Rinf.
nous; Et pour l'a - voir trou - vé sans pei - ne, Nous ne l'en trouvons pas moins
Rinf.
nous; Et pour l'a - voir trou - vé sans pei - - -
Rinf.
nous; Et pour l'a - voir trou - vé sans pei - - -
Rinf.
nous; Et pour l'a - voir trou - vé sans pei - - -
Rinf.
Tre corde.
pp (en écho)
doux; Et pour l'a - voir trou - vé sans pei - ne Nous ne l'en trouvons pas moins
(en écho) pp
-ne Nous ne l'en trou - vons pas moins
(en écho) pp
-ne Nous ne l'en trou - vons pas moins
(en écho) pp
-ne Nous ne l'en trou - vons pas moins
pp
Una corda.


Tempo I.º and.no grasiozo.
p dolce.
doux.
Voi - ci la charman - te re - traite De la fé - li - ci - té par - fai - te; Voi - ci l'heu - reux sé - jour Des jeux et de l'A - mour, Des jeux et de l'A - mour.
Tempo I.º
Rinf.
Smorz.
pp
p dolce.
Tre corde.
mf
Rinf poco.
Le Chœur se disperse et disparaît peu à peu.

LUCINDE, Le CHEVALIER DANOIS, UBALDE.




Le CHEVALIER.
Si loin des bords gla - cés où vous prî - tes nais-san -
cœur.
p
sf
LUCINDE.
Par u - ne ma-gi - que puis-
-ce, Qui peut vous offrir à mes yeux?
sf
p
-san - ce Ar - mi - de m'a con - duite en ces ai - ma - bles
lieux: Et j'y vi - vais dans la douce es-pé - ran - ce D'y voir bien - tôt ce que
p dolce sempre.


j'ai _ me le mieux.
UBALDE.
Fuy _ ez, fai_tes-vous vi_o_len _ ce!
Goû _
p
sf
_tons les doux plai _ sirs, que pour nos cœurs fi _ dè _ les, Dans
cet heureux sé _ jour l'A _ mour a pré _ pa _ rés. Le de _
p sempre.
_voir, par des lois cru _ el _ les, Ne nous a que trop sé_pa_rés.
UBALDE.
Fuy _
mf


Le CHEVALIER DANOIS.
L'a_mour ne me le per_met
_ez, fai_tes-vous vi_o_len_ce!
p
pas; Con_tre de si char_mants ap_
sf
Rinf. poco.
_pas Mon cœur est sans dé_fen_
_se.
UBALDE.
Est_ce là cet_te fer_me_té Dont vous vous ê_tes tant van_
mf


LUCINDE.
Più moderato.
p
Jou_is_sons du bonheur su_prê_me D'ai_mer et d'être ai_mé de
Più moderato.
p
Jou_is_sons du bonheur su_prê_me D'ai_mer et d'être ai_mé de
_té?
Più moderato.
p dolce.
ten.
mè_me. Eh! quel au_tre bien peut va_loir Le plai_sir de voir ce qu'on
Tempo I°
mè_me. Eh! quel au_tre bien peut va_loir Le plai_sir de voir ce qu'on
Tempo I°
Tempo I°
ai_me? Eh! quel au_tre bien peut va_loir Le plai_sir, le plai_
ai_me? Eh! quel au_tre bien peut va_loir Le plai_sir, le plai_
Cresc.
mf
sf


Poco riten.
_sir de vous voir? Eh! quel au _ tre bien peut va _ loir Le plai _
Poco riten.
_sir de vous voir? Eh! quel au _ tre bien peut va _ loir Le plai_
Poco riten.
mf sempre.
Adagio. Tempo I°
_sir de vous voir? Eh! quel au _ tre bien peut va _ loir Le plai _ sir, le plai_
Adagio. Tempo I°
_sir de vous voir? Eh! quel au _ tre bien peut va _ loir Le plai _ sir, le plai_
UBALDE.
(intervenant)
Mal _ gré la puissance in_fer_na_le, Malgré vous mê_me, il
Adagio. Tempo I°
pp
f
sf
_sir de vous voir?
_sir de vous voir? (brandissant le sceptre d'or et s'interposant entre les deux amoureux)
faut vous dé _ trom _ per. Ce sceptre d'or peut dis_si _ per Une er_reur si fa _
f

SCÈNE IV

Le CHEVALIER DANOIS, UBALDE, *qui touche Lucinde avec le sceptre d'or; aussitôt elle disparaît.*




on, qui ne laisse a_près el_le Qu'une honte é_ter_nel _ le.
Ce que l'amour a de char_
Le CHEVALIER DANOIS.
Je vois le danger où s'ex_
_mant N'est qu'un fu_neste en_chan _ te_ment.
mf
p
_po _ se Un cœur qui ne fuit pas un char _ me si puis_sant,_ Que vous
Rinf.
è _ tes heureux que vous ê _ tes heu_reux si vous ê _ tes ex_empt Des fai_



_bles _ ses que l'A _ mour___ cau - - se!
UBALDE.
Non, je n'ai point gar_dé mon
cœur jusqu'à ce jour Près de l'objet que j'ai _ me, il m'é_tait doux de vi _ vre;
p dolce.
mf
Mais quand la Gloire or_don_ne de la sui - vre, Il faut lais_ser gémir l'A_
p
sf
_mour, Il faut lais _ ser gémir l'A _ mour.
f

Récitatif.

Des char_mes les plus forts la rai_son me dé _ ga _ ge, Rien ne nous doit i _

Récit.

sf p

_ci re_te_nir da_van _ ta _ ge; Pro_fi_tons des con _ seils que l'on nous a don_nés.

f p Rinf. ff

Ils se dirigent vers le sentier lorsque de l'autre côté une gracieuse bergère vient vers eux.

SCÈNE V

UN DÉMON, *sous la figure de* MÉLISSE, *jeune fille Italienne aimée d'Ubalde,*
Le CHEVALIER DANOIS, UBALDE.

MÉLISSE.

Moderato con moto. 88 = ♩

PIANO.

Clar. vons. p dolce. sf p assai.

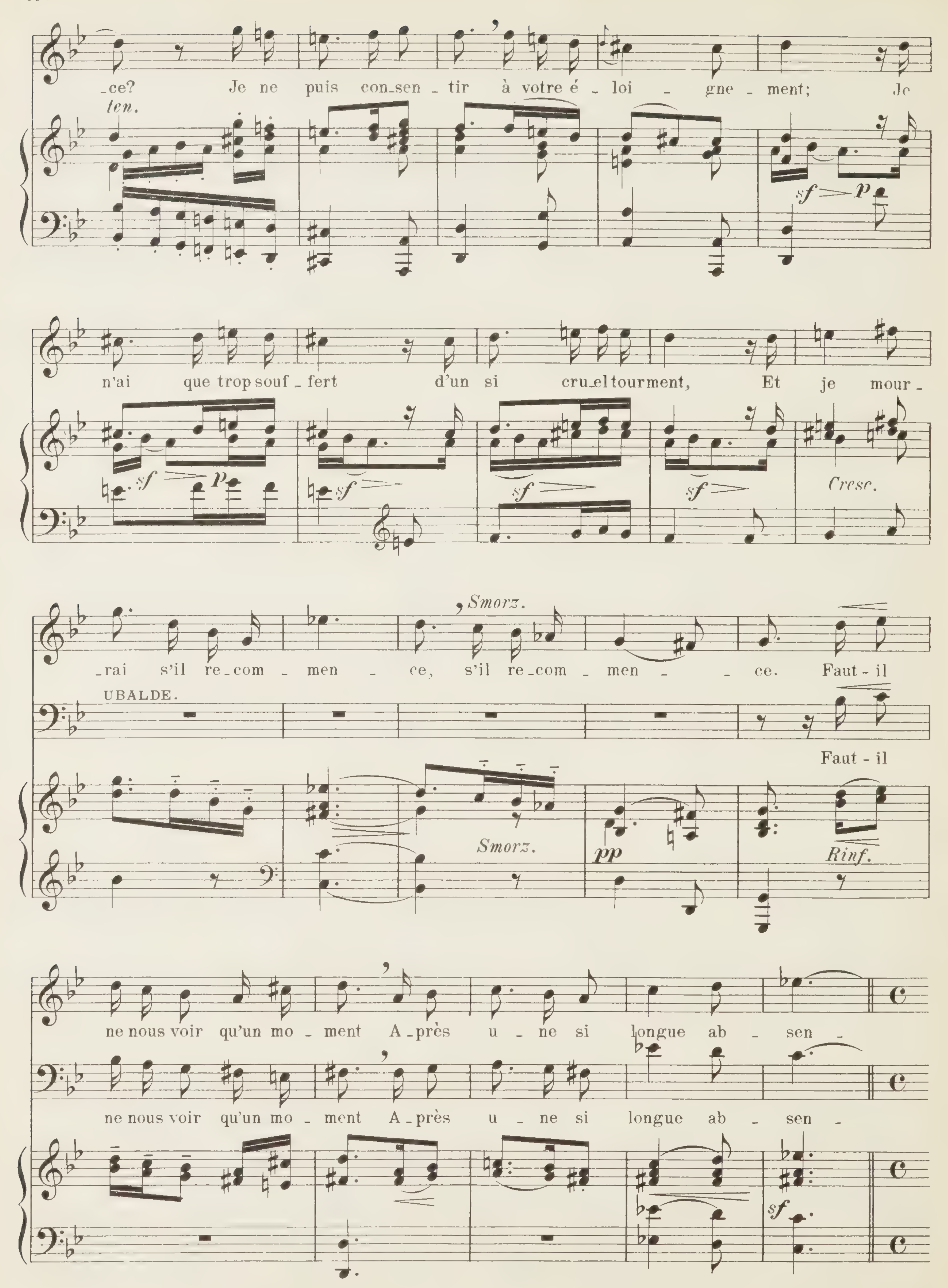
D'où vient que vous vous dé _ tour_nez De ces eaux et de cet om _ bra _ ge? Goû _

pp


_tez un doux re_pos, é_tran_gers for _ tu_nés: Dé_
Ped.
Ped.
_las_sez-vous i _ ci d'un pé _ ni _ ble voy_a _ ge; Un fa_vo_ra_ble
sort vous ap_pelle au par_ta _ _ ge Des biens qui
Rinf.
nous sont des_ti _ nés. Est-ce
UBALDE.
Est-ce vous, charman_te Mé_lis _ se?
Dolce sempre.
Ped.
Ped.
Ped


Très doux.
vous, cher a - mant? est - ce vous que je voi? Au rap -
Très doux.
Au rap -
pp
Ped.
- port de mes sens je n'ose a - jou - ter foi; Se peut -
Rinf.
Rinf.
- port de mes sens je n'ose a - jou - ter foi; Se peut -
Cresc.
Ped.
Ped.
il qu'en ces lieux l'A - mour nous ré - u - nis - se!
Riten poco.
Riten poco.
il qu'en ces lieux l'A - mour nous ré - u - nis - se!
sf
mf
Riten col canto.
Tempo I°
Est-ce vous, cher a - mant? est-ce vous que je
Tempo I°
mf
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.


voi?
Le CHEVALIER DANOIS.
Non, Ce n'est qu'un char_me trom_
UBALDE.
Est_ce vous, charman_te Mé_lis_se?
Ped.
_peur Dont il faut gar_der vo_tre cœur. Fuy_ez, fai_tes_vous vi_o_len_ce.
Pour_
Cresc.
mf
f
sf
Andante con espressione. 80=
_quoi faut_il en_cor m'ar_ra_cher mon a_mant? Faut_il
Andante con espressione.
p sostenuto.
Clar.
ne nous voir qu'un mo_ment A_près une aus_si longue ab_sen_
sf


_ce? Je ne puis con_sen _ tir à votre é _ loi _ gne _ ment; Je
ten.
sf p
n'ai que trop souf _ fert d'un si cru_el tourment, Et je mour _
sf p
sf
sf
sf
Cresc.
Smorz.
_rai s'il re_com _ men _ ce, s'il re_com _ men _ _ ce. Faut - il
UBALDE.
Faut - il
Smorz.
pp
Rinf.
ne nous voir qu'un mo _ ment A _ près u _ ne si longue ab _ sen _
ne nous voir qu'un mo _ ment A _ près u _ ne si longue ab _ sen _
sf


Tempo I° moderato con moto.
_ce!
Le CHEVALIER DANOIS. (à Ubalde)
Est - ce là cet_te fer - me - té Dont vous vous
_ce!
Tempo I° moderato con moto. 96 =
mf
sf
ê - tes tant van_té? Sor - tez de votre er_reur, la Rai -
_son vous ap - pel - le.
UBALDE.
Andante con espressione. 80 =
Ah! que la Rai_son est cru_el -
Andante.
p sostenuto.
(au Chevalier Danois)
_le! Si je suis a_bu - sé, pour - quoi m'en a_ver - tir?
p



Le CHEVALIER DANOIS. *(s'interposant entre les deux amants et enlevant à Ubalde le sceptre d'or.)*



SCÈNE VI

UBALDE, Le CHEVALIER DANOIS. *Celui-ci touche Mélisse du sceptre. Elle disparaît aussitôt.*

UBALDE.

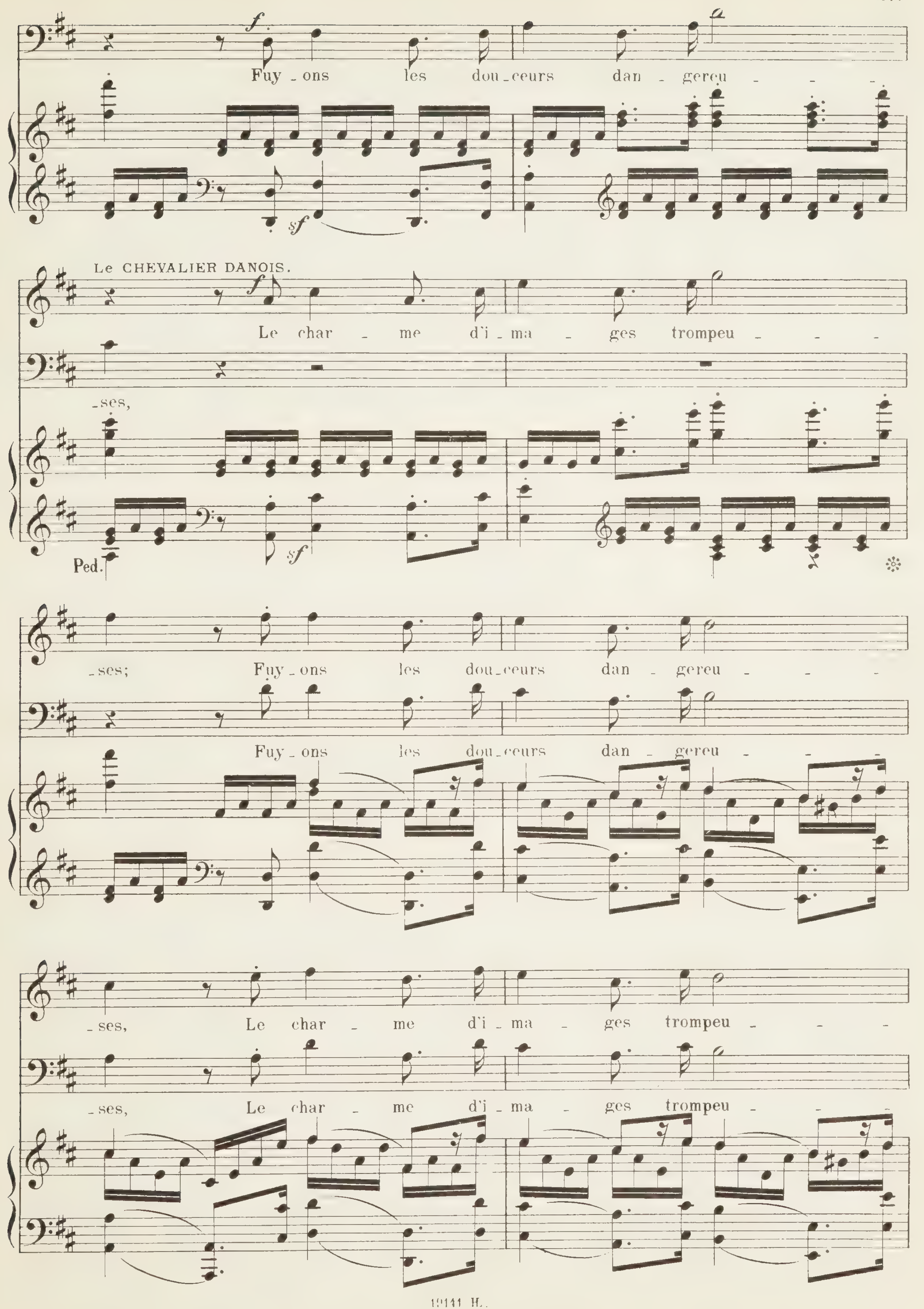
sf sf sf sf p

Que de _vient l'ob_jet qui m'en _ flam _ me? Mé - lis_se dis _ pa_raît sou _

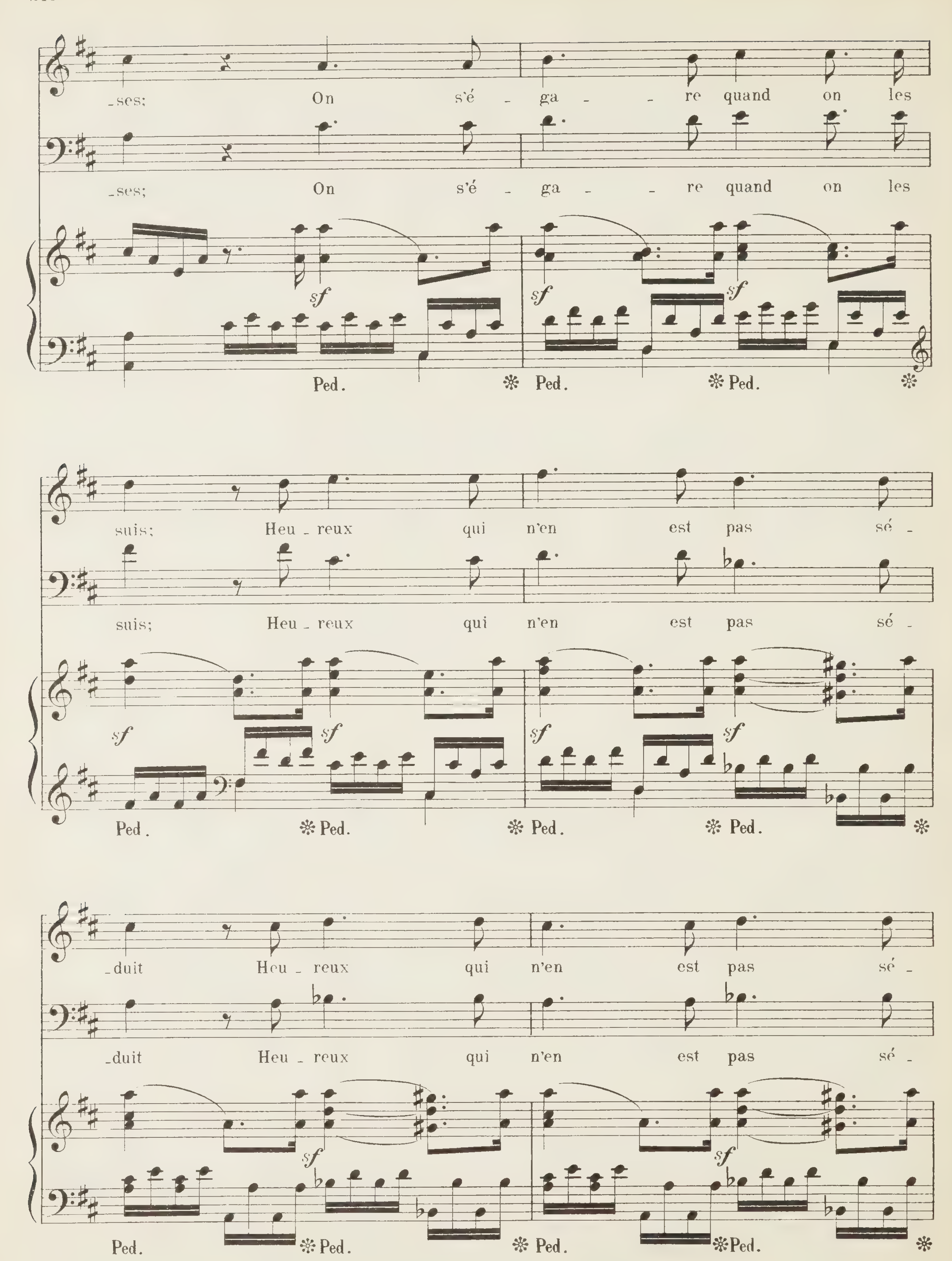
p


_dain! Ciel! faut - il qu'un fan_tô - me vain Cau_se tant de
Le CHEVALIER DANOIS.
Ce que l'amour a de char_
trouble à mon â - - me?
f Hautb. Clar.
p
Bassons.
_mant N'est qu'une il_lu_si - on qui ne laisse a_près el_le Qu'u_ne honte é_ter_
_nel - le. Ce que l'amour a de char_mant N'est qu'un fu_
UBARDE.
Ce que l'a_mour a de charmant N'est qu'un fu_

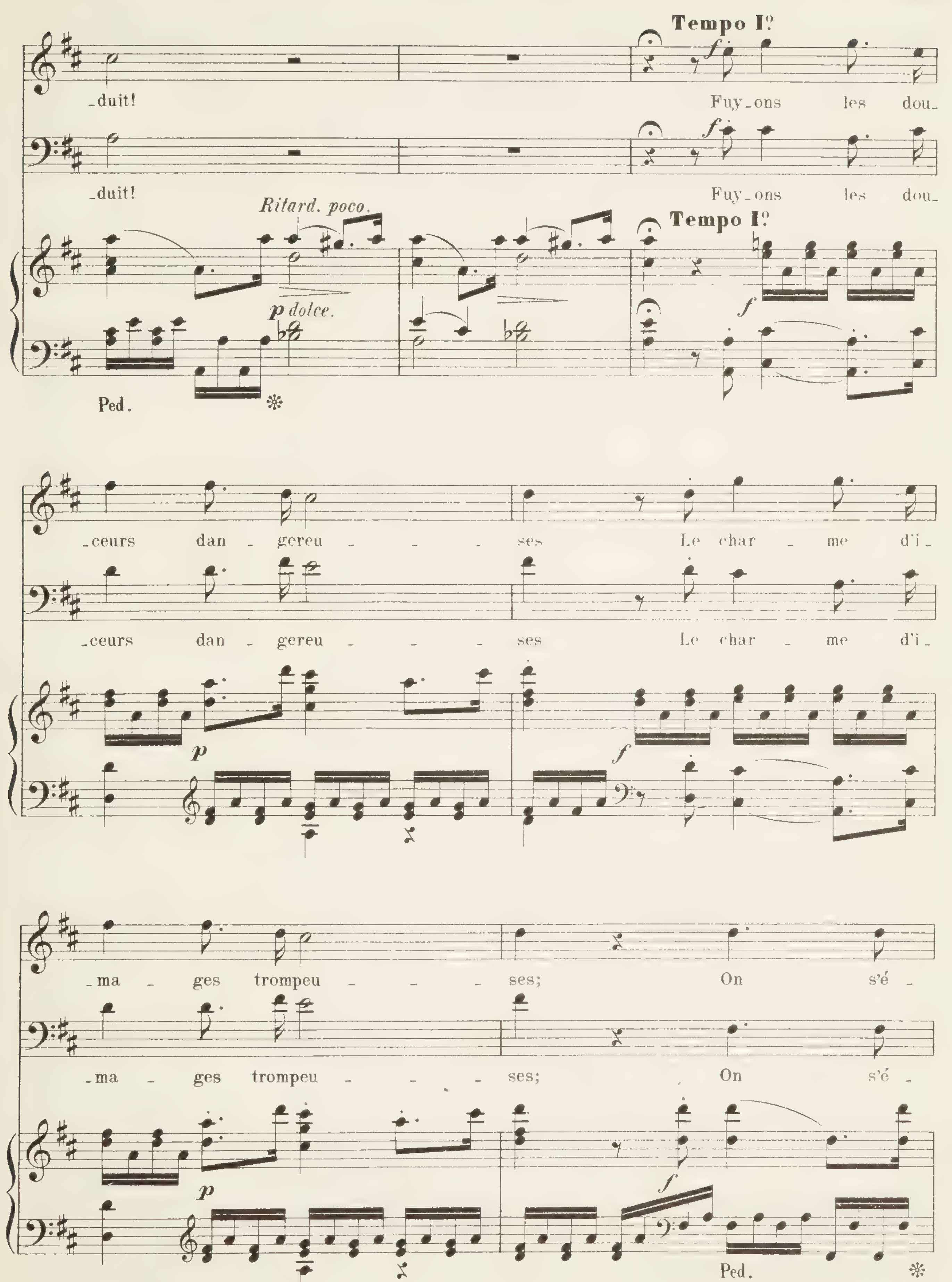

_neste en _ chan _ te _ ment.
Récitatif.
_neste en _ chan _ te _ _ ment.
D'u _ ne nouvelle er _
Allº risoluto.
Récit.
ff
_reur Son_geons à nous dé _ fen _ dre, É _ vi _ tons de trompeurs attraits. Ne
f
nous détour_nons pas du chemin qu'il faut pren _ dre Pour ar_ri _ ver à ce pa _
_lais.
Allegro marziale. 126 =
Tromp.
Cors.
sf
Ped.
Hautb.
Clar.
Ped.



f
Fuy _ ons les dou _ ceurs dan - gereu - - -
-ses,
sf
Le CHEVALIER DANOIS.
f
Le char - me d'i _ ma - ges trompeu - - -
sf
Ped.
_ses; Fuy _ ons les dou _ ceurs dan - gereu - - -
Fuy _ ons les dou _ ceurs dan - gereu - - -
_ses, Le char - me d'i _ ma - ges trompeu - - -
_ses, Le char - me d'i _ ma - ges trompeu - - -

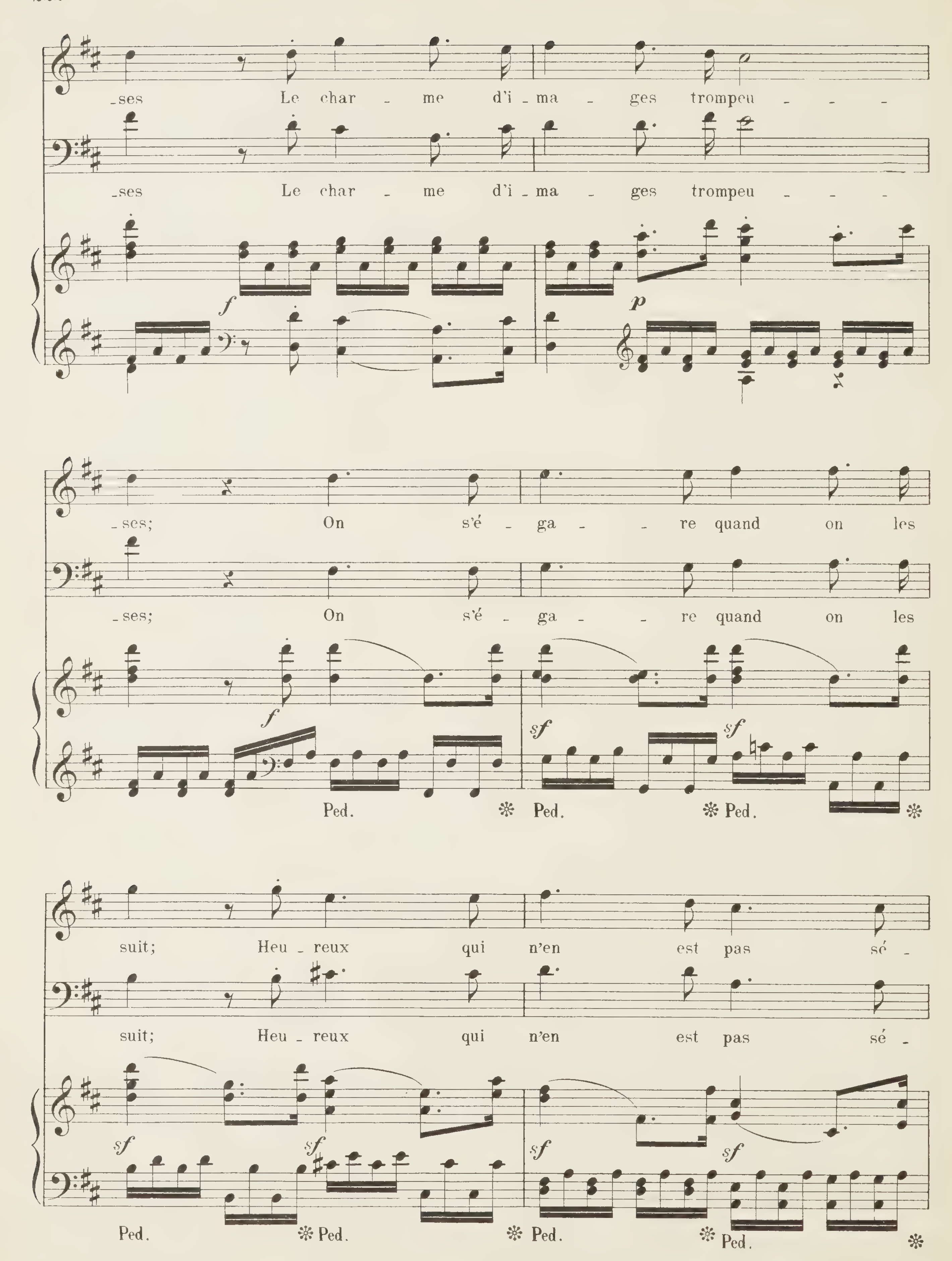


_ses; On s'é _ ga _ _ re quand on les
_ses; On s'é _ ga _ _ re quand on les
sf
Ped. Ped. Ped.
suis; Heu _ reux qui n'en est pas sé _
suis; Heu _ reux qui n'en est pas sé _
sf
Ped. Ped. Ped. Ped.
_duit Heu _ reux qui n'en est pas sé _
_duit Heu _ reux qui n'en est pas sé _
sf
Ped. Ped. Ped. Ped.


Tempo I?
_duit!
Fuy_ons les dou_
_duit!
Fuy_ons les dou_
Ritard. poco.
p dolce.
Tempo I?
f
Ped.
_ceurs dan _ gereu _ _ _ ses Le char _ me d'i_
_ceurs dan _ gereu _ _ _ ses Le char _ me d'i_
p
f
_ma _ ges trompeu _ _ _ ses; On s'é _
_ma _ ges trompeu _ _ _ ses; On s'é _
p
f
Ped.


-ga - - re quand on les suit; Heu - reux qui
-ga - - re quand on les suit; Heu - reux qui
sf
sf
sf
sf
Ped. ❊ Ped. ❊ Ped. ❊ Ped. ❊
n'en est pas sé - duit! Heu - reux qui
n'en est pas sé - duit! Heu - reux qui
sf
sf
sf
Ped. ❊ Ped. ❊ Ped. ❊ Ped. ❊
n'en est pas sé - duit!
n'en est pas sé - duit!
Ritard. poco.
sf
p dolce
Ped. ❊ Ped. ❊ Ped. ❊


Fuy_ons les dou_ceurs dan _ ge_reu _ _ _
Fuy_ons les dou_ceurs dan _ ge_reu _ _ _
_ses, Le char _ me d'i _ ma _ ges trompeu _ _ _
_ses, Le char _ me d'i _ ma _ ges trompeu _ _ _
_ses, Fuy _ ons les dou_ceurs dan _ gereu _ _ _
_ses, Fuy _ ons les dou_ceurs dan _ gereu _ _ _


_ses Le char _ me d'i _ ma _ ges trompeu _ _ _
_ses Le char _ me d'i _ ma _ ges trompeu _ _ _
f
p
_ses; On s'é _ ga _ _ re quand on les
_ses; On s'é _ ga _ _ re quand on les
f
sf
sf
Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻
suit; Heu _ reux qui n'en est pas sé _
suit; Heu _ reux qui n'en est pas sé _
sf
sf
sf
sf
Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻



-duit! Heu - reux qui n'en est pas sé -
-duit! Heu - reux qui n'en est pas sé -
sf sf sf sf
Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻
-duit, qui n'en est pas sé -
-duit, qui n'en est pas sé -
sf sf ff
Ped. ✻ Ped. ✻
-duit!
-duit!
ff sempre. sf

Les deux chevaliers se mettent en route pour le manoir enchanté, remontant le sentier, maintenant libre.



Une salle du palais enchanté d'Armide, donnant au fond sur des jardins magnifiques.

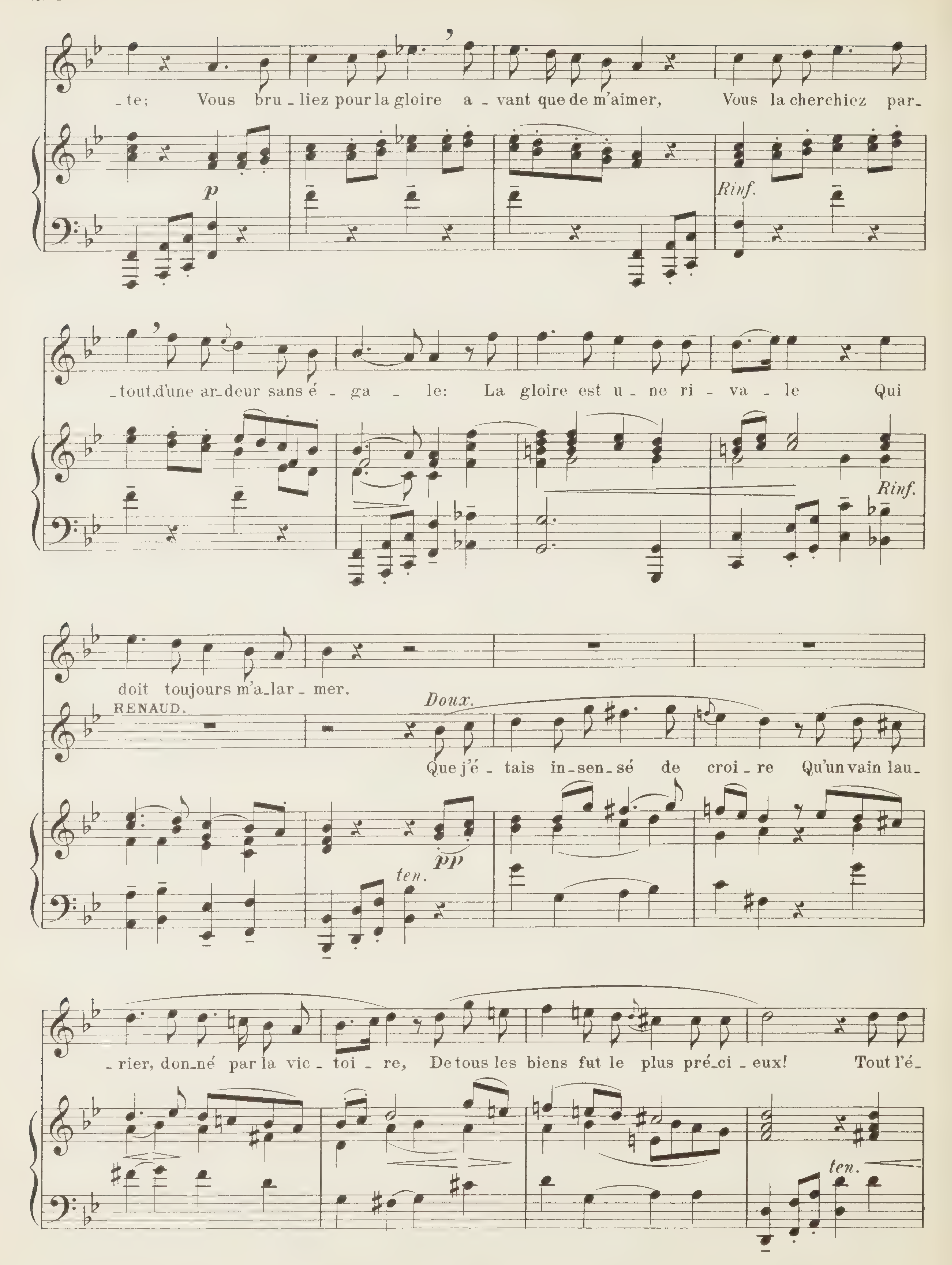
SCÈNE I

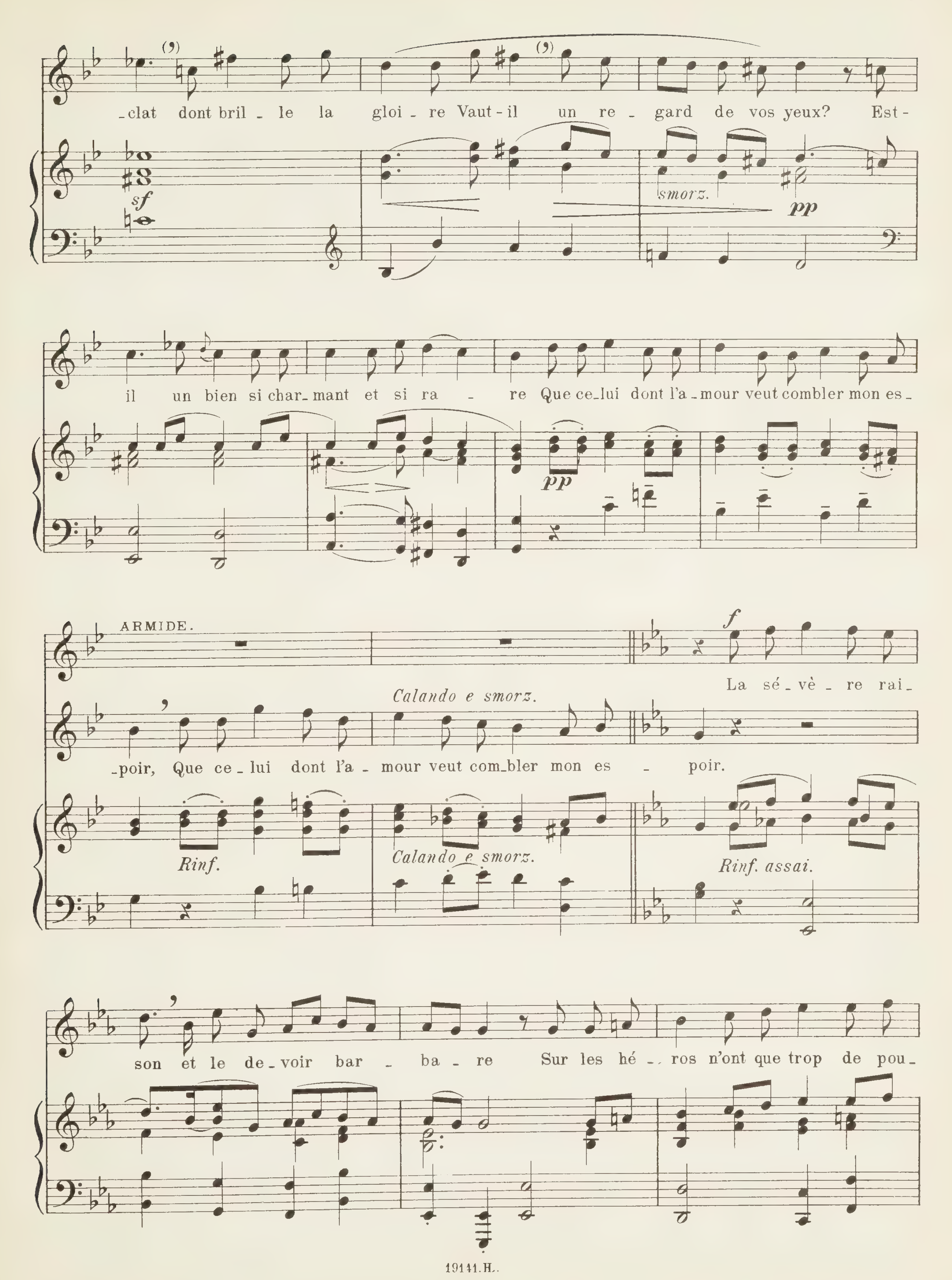
RENAUD, *mollement étendu sur un divan, et paré de guirlandes de fleurs, sans armes,* ARMIDE, *debout.*



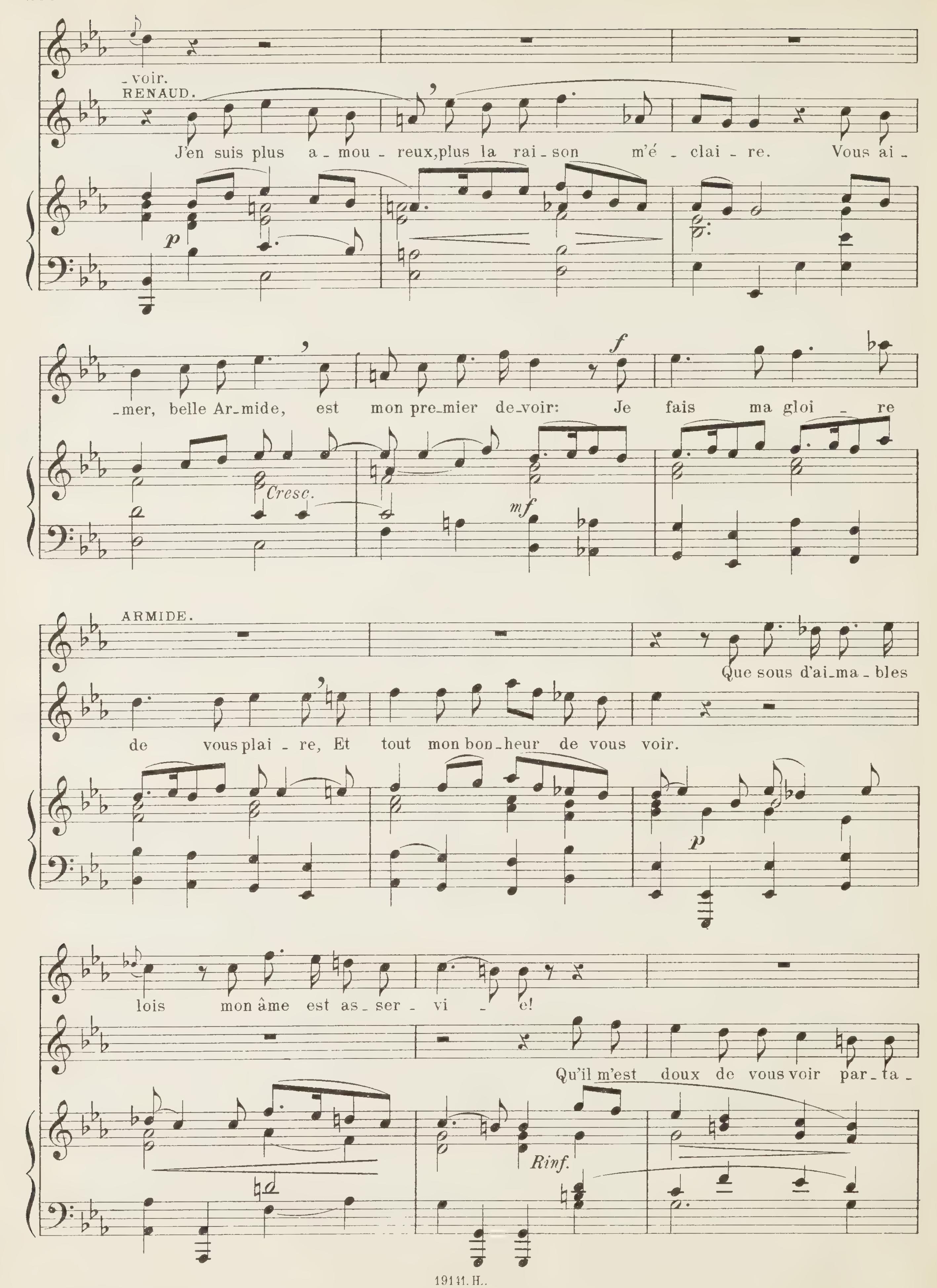

cœur se sent a_gi_ter.
Voy_
RENAUD.
toujours très doux.
Ar_mi_de,
vous m'al_lez quit_ter!
pp
Poco rinf.
pp
Hauth
Bass.
Rinf.
_ez en quels lieux je vous lais_se.
Les plai_
Puis_je rien voir que vos ap_pas?
mf
Quat.
p
Récit.
_sirs vous sui_vront sans ces_se.
Un
En est_il où vous n'ê_tes pas?
f
Adagio. Récit.
Adagio a tempo senza rigore.
noir pressenti_ment me trouble et me tourmen_te.
Il m'annonce un malheur que je veux préve_
Récit.
Adagio.
Récit.
Adagio.
pp
f
pp
f
pp
Cresc.


_nir; Et plus no_tre bonheur m'enchan_te, Plus je crains de le voir fi_
Rinf.
pp
Rinf.
Avec le chant.
Moderato mosso. 72=
_nir.
D'u_ne vai_ne ter_reur pou_vez vous être at_tein_te, Vous qui
Moderato mosso.
p non troppo.
mf
Vous m'ap_pre_nez à con_naî_tre l'a_
fai_tes trembler le té_né_breux sé_jour?
p
_mour, L'amour m'ap_prend à con_naî_tre la crain_te, à con_naî_tre la crain_
Rinf.


_te; Vous bru_liez pour la gloire a_vant que de m'aimer, Vous la cherchiez par_
p
Rinf.
_tout,d'une ar_deur sans é_ga_le: La gloire est u_ne ri_va_le Qui
Rinf.
doit toujours m'a_lar_mer.
RENAUD.
Doux.
Que j'é_tais in_sen_sé de croi_re Qu'un vain lau_
pp
ten.
_rier, don_né par la vic_toi_re, De tous les biens fut le plus pré_ci_eux! Tout l'é_
ten.

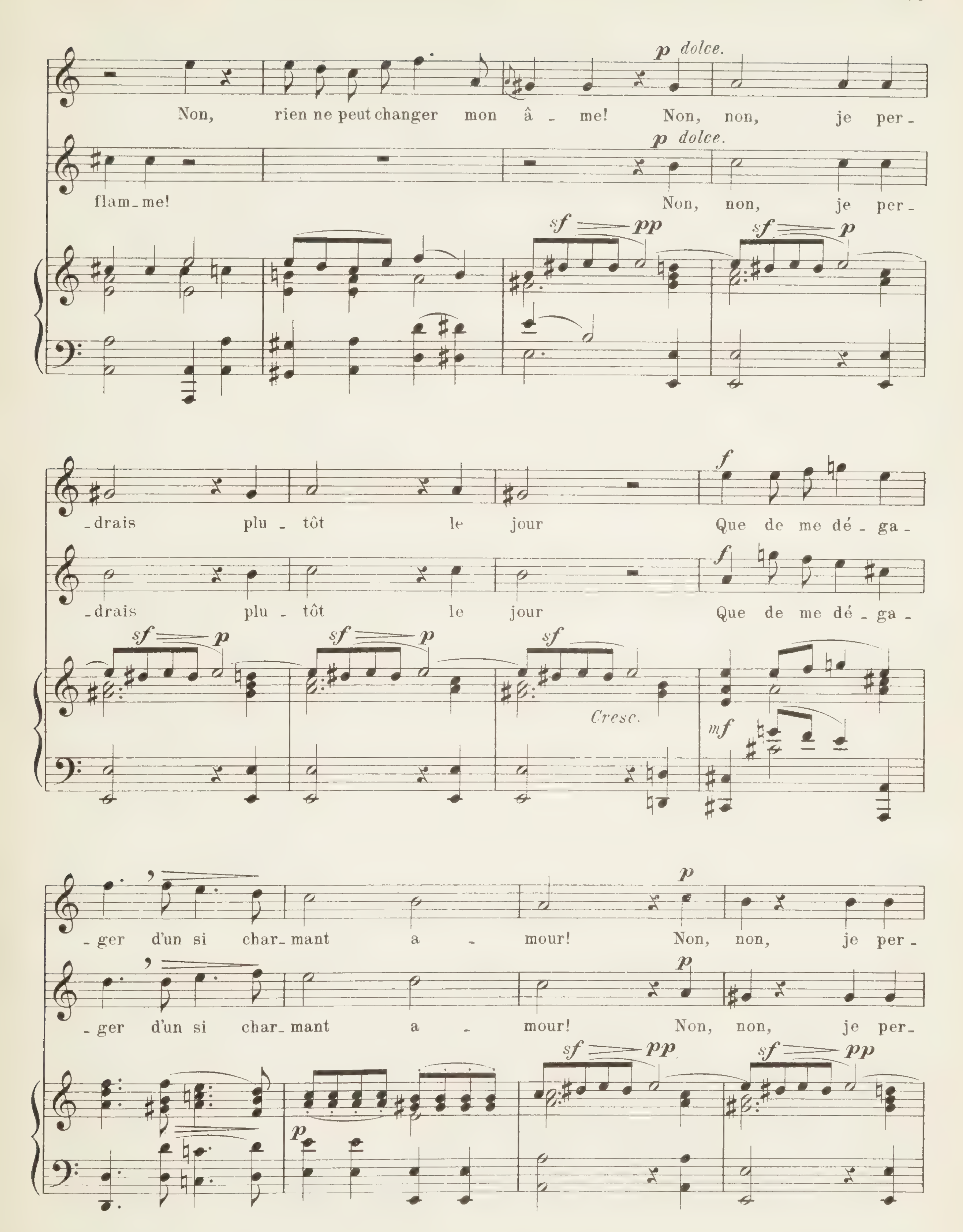


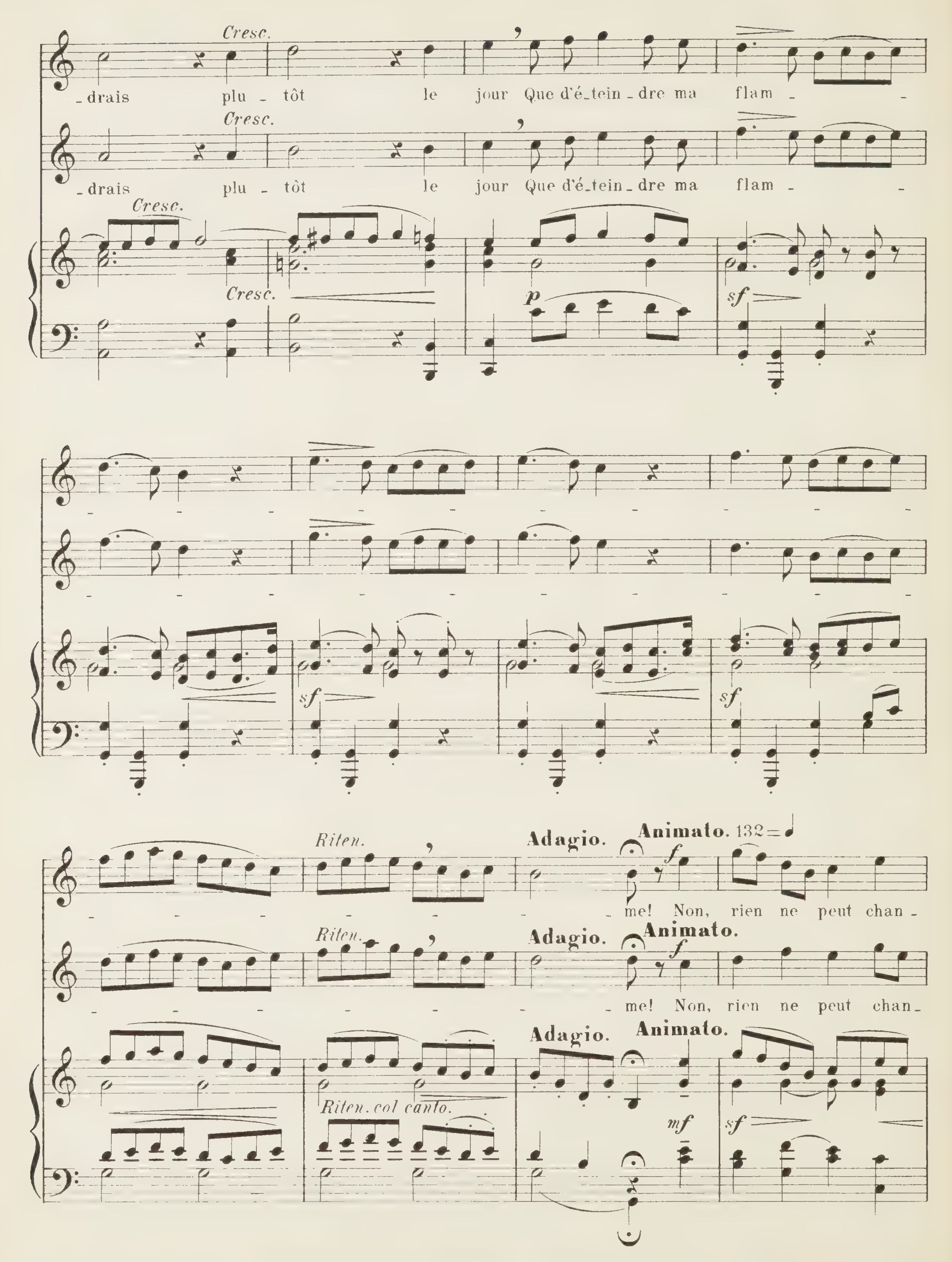
_clat dont bril _ le la gloi _ re Vaut-il un re _ gard de vos yeux? Est-
sf
smorz.
pp
il un bien si char_mant et si ra - re Que ce_lui dont l'a_mour veut combler mon es_
pp
ARMIDE.
f
La sé_vè _ re rai_
Calando e smorz.
_poir, Que ce _ lui dont l'a _ mour veut com_bler mon es - poir.
Rinf.
Calando e smorz.
Rinf. assai.
son et le de_voir bar - ba - re Sur les hé _ ros n'ont que trop de pou_


-voir.
RENAUD.
J'en suis plus a-mou-reux, plus la rai-son m'é-clai-re. Vous ai-
p
-mer, belle Ar-mide, est mon pre-mier de-voir: Je fais ma gloi-re
f
Cresc.
mf
ARMIDE.
Que sous d'ai-ma-bles
de vous plai-re, Et tout mon bon-heur de vous voir.
p
lois mon âme est as-ser-vi-e!
Qu'il m'est doux de vous voir par-ta-
Rinf.


Qu'il m'est doux d'en_chaî_ner un si fa_meux vainqueur!
-ger ma langueur!
Rinf.
Rinf.
RENAUD.
Que mes fers sont di - gnes d'en_vi - e!
mf
Andante. 60=♩
Dolce.
Andante. 60=♩
ARMIDE. pp
Ai_mons-nous, ai_mons-nous, tout nous y con_vi -
RENAUD. pp
Ai_mons-nous, ai_mons-nous, tout nous y con_vi -
mf
mf
pp
mf
e.
Ah! si
e.
Ah! si
f
f
p
Rinf.
p
più p
mf vibrato.


Riten. poco.
pp
vous a_viez la ri_gueur De m'ô_ter vo_tre cœur, Vous m'ô_te_riez la vi_
Riten. poco.
pp
vous a_viez la ri_gueur De m'ô_ter votre cœur, Vous m'ô_te_riez la vi_
mf
pp
Avec le chant.
Tempo.
pp
Rinf.
Riten. poco.
pp
e, Vous m'ô_te_riez, vous m'ô_te_riez la vi_
Tempo.
pp
Rinf.
Riten. poco.
pp
e, Vous m'ô_te_riez, vous m'ô_te_riez la vi_
Tempo.
Rinf.
p
pp
mf
pp
Avec le chant.
Animato.
_e.
_e. Non, je per_drais plu_tôt le jour Que d'é_tein_dre ma
Animato. 92 =
Rinf. assai.
sf


p dolce.
Non, rien ne peut changer mon â - me! Non, non, je per-
p dolce.
flam-me! Non, non, je per-
sf pp
sf p
-drais plu - tôt le jour Que de me dé - ga -
f
-drais plu - tôt le jour Que de me dé - ga -
f
sf p
sf p
sf
Cresc.
mf
-ger d'un si char-mant a - mour! Non, non, je per-
p
-ger d'un si char-mant a - mour! Non, non, je per-
p
sf pp
sf pp
p


Cresc.
-drais plu - tôt le jour Que d'é-tein-dre ma flam -
Cresc.
-drais plu - tôt le jour Que d'é-tein-dre ma flam -
Cresc.
Cresc.
p
sf
sf
sf
Riten.
Adagio.
Animato. 132 =
f
-me! Non, rien ne peut chan-
Riten.
Adagio.
Animato.
f
-me! Non, rien ne peut chan-
Adagio.
Animato.
Riten. col canto.
mf
sf


-ger mon â - me! Non, je per-drais plu - tôt le jour
-ger mon â - me! Non, je per-drais plu - tôt le jour
f
sf
sf
Riten.
p
Tempo.
f
Que de me dé-ga - ger d'un si char-mant a - mour! Non, non,
p
Tempo.
Riten.
f
Que de me dé-ga - ger d'un si char-mant a - mour! Non,
Tempo.
f assai.
pp
Riten. col canto.
mf
ff
f
rien ne peut chan - ger ma flam - me, Je per-drais plu -
f
non, rien ne peut chan - ger ma flam - me, Je per-drais plu -
sf
p
sf
p
Cresc.
f


Riten.
p
_tôt le jour Que de me dé _ ga _ ger d'un si char _
p
Riten.
_tôt le jour Que de me dé _ ga _ ger d'un si char _
sf
f assai.
pp
Riten. col canto.
Tempo.
_mant a _ _ mour, d'un si char _ mant a _ _
Tempo.
_mant a _ _ mour, d'un si char _ mant a _ _
Tempo.
mf
Cresc.
Allargando poco.
_mour, d'un si char _ mant a _ _ _
Allargando poco.
_mour, d'un si char _ mant a _ _ _
f
Allargando poco.

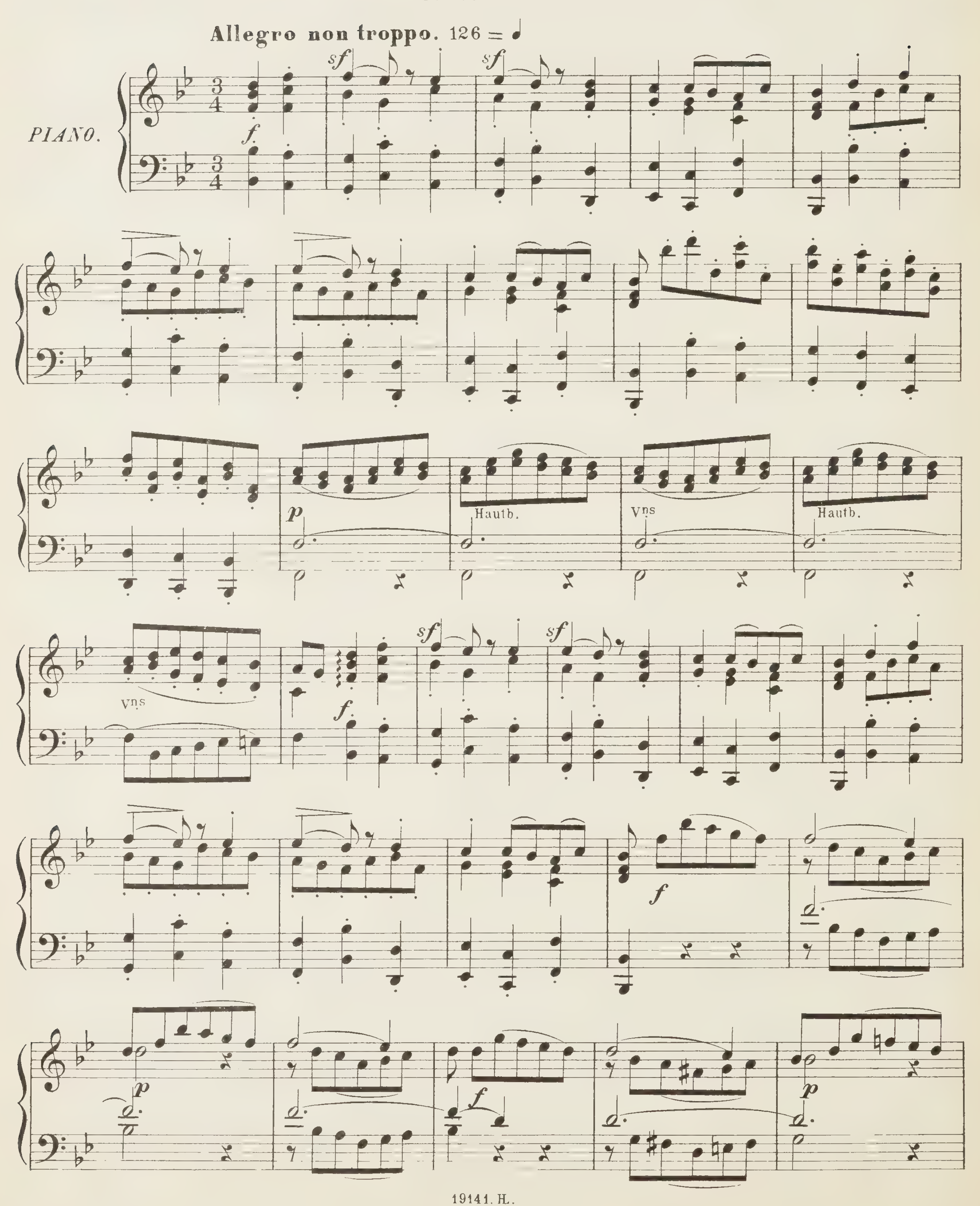

_mour.
_mour.
Tempo.
sf
sf
sf
sf
ARMIDE.
Récitatif.
Témoins de notre amour ex_
Récit.
ff
fp
_trê_me, Vous,qui sui_vez mes lois dans ce sé_jour heu_reux, Jus_ques à mon re_
pp
_tour, par d'a_gré_a_bles jeux, Oc_cu_pez le hé_ros que j'ai _ me.
Armide s'éloigne après avoir jeté à Renaud un regard passionné.

SCÈNE II

RENAUD, *la troupe des* PLAISIRS *et des* AMANTS FORTUNÉS.

DIVERTISSEMENT.

Nº1.
Chaconne.




f
ten.
ten.
ten.
ten.
ten.
ten.
Hautb.
p
tr
tr
tr
Cresc.
Ped.
Ped.
Ped.

a poco a poco

Ped. Ped. Ped.

ff Tous.

Ped. *sf* Ped.

sf Ped.

sf *sf*

p Hautb.

pp Clar.

Poco rinf.

pp Clar.

ff Tous.

sf Ped.

sf *sf* Ped. *sf* Ped.



sf
sf
sf
sf
p sotto voce.
sf
sf
sf
sf
Rinf. assai.
f
sf
sf
p
f
p



Ped.
p
f
Ped.
p
f
Ped.
p
f
Ped.
p
f
Ped.


p
p dolce.
Cresc.
f
sf
sf
p
Hautb.
Vns



Hautb.
Vns
sf
f
p
ten.
Flûte.
pp
3


tr
Ped.
Cresc. a poco a poco.
ff Tous.
sf
p dolce.
pp
Rinf. poco.
f

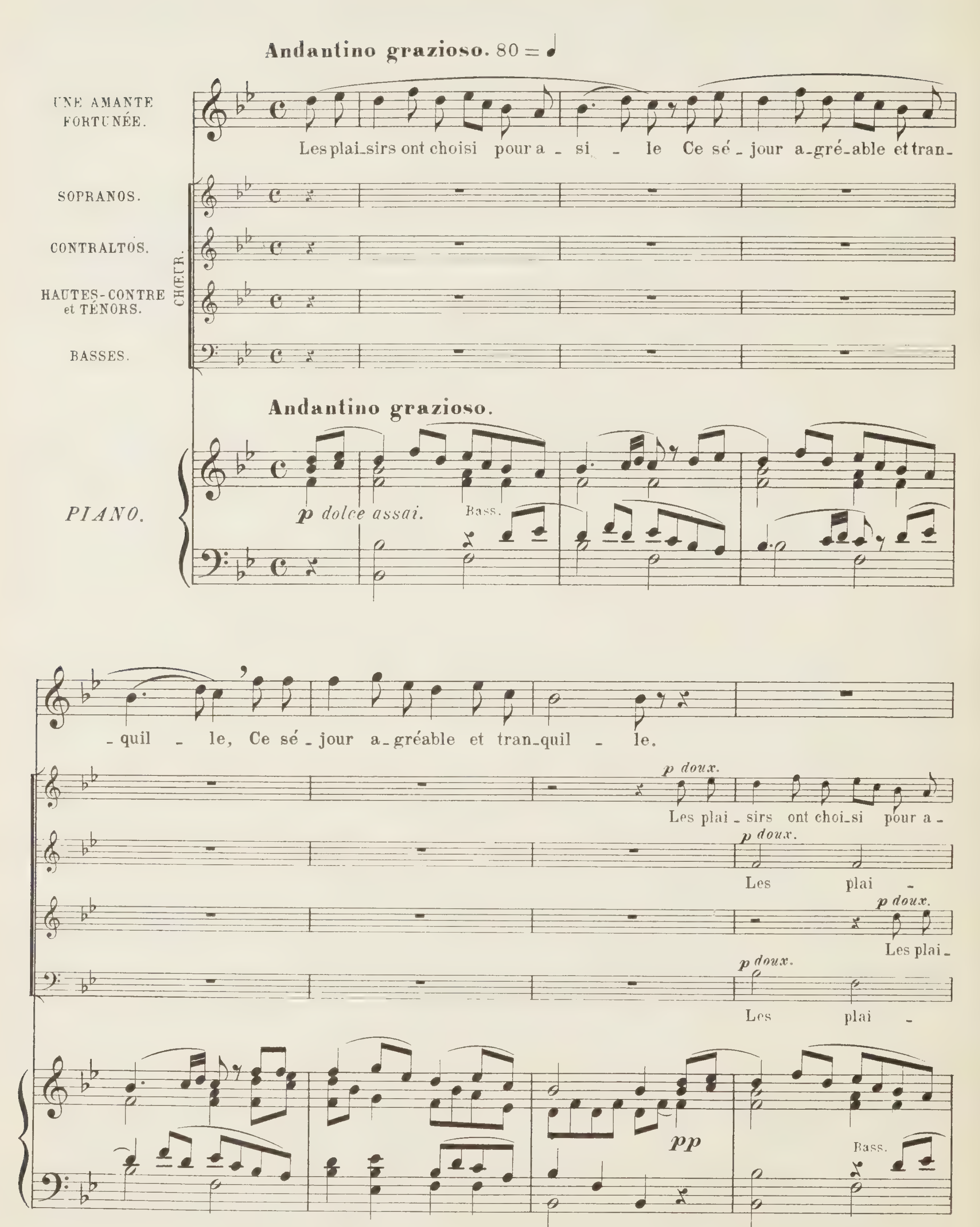

ff
Ped.
sf
Ped.
sf
Ped.
sf
Ped.
p Hautb.
Ped.
Vns f
Ped.
f
Ped.
p
f
Ped.
p
f
Ped.
p

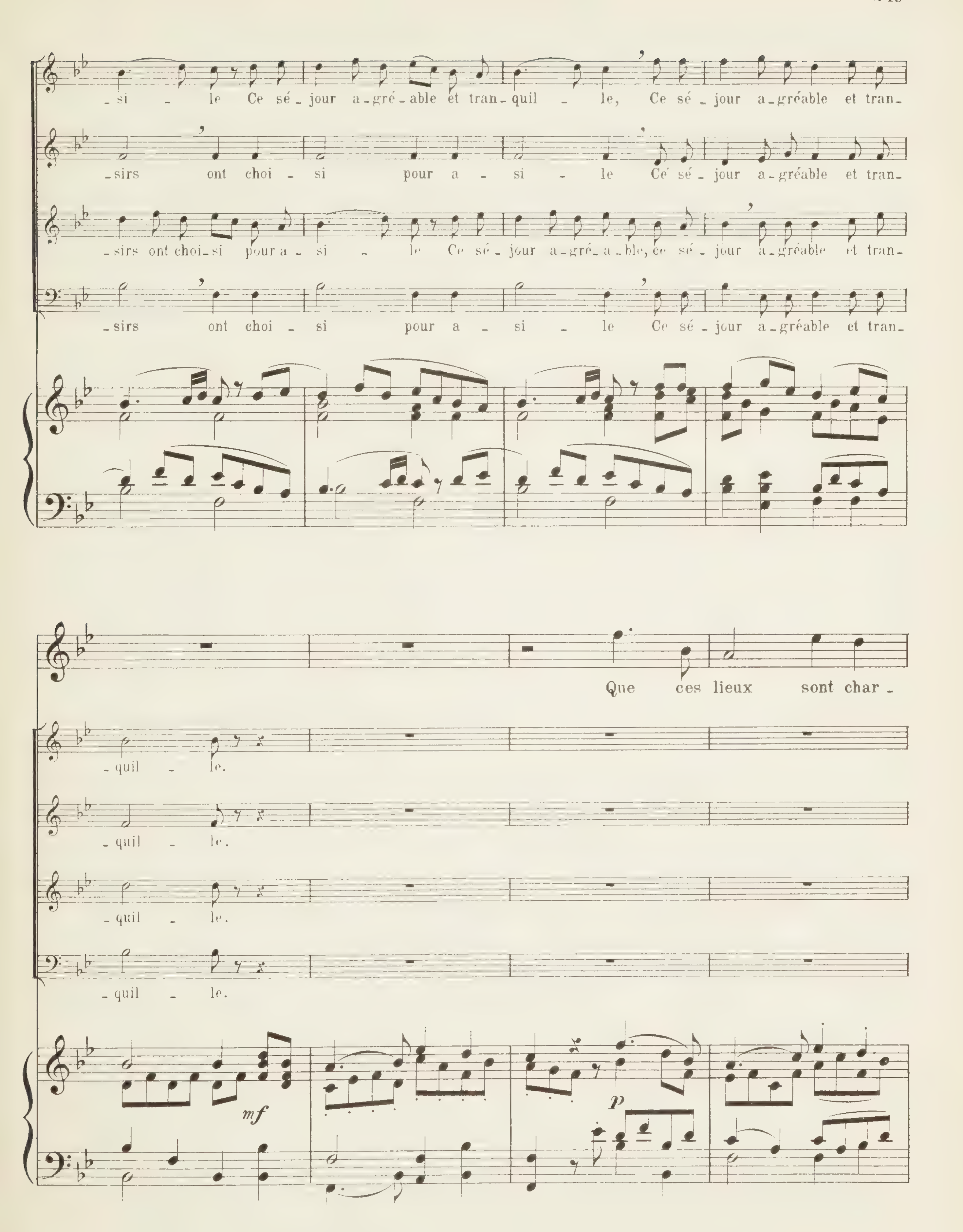


Enchaînez.

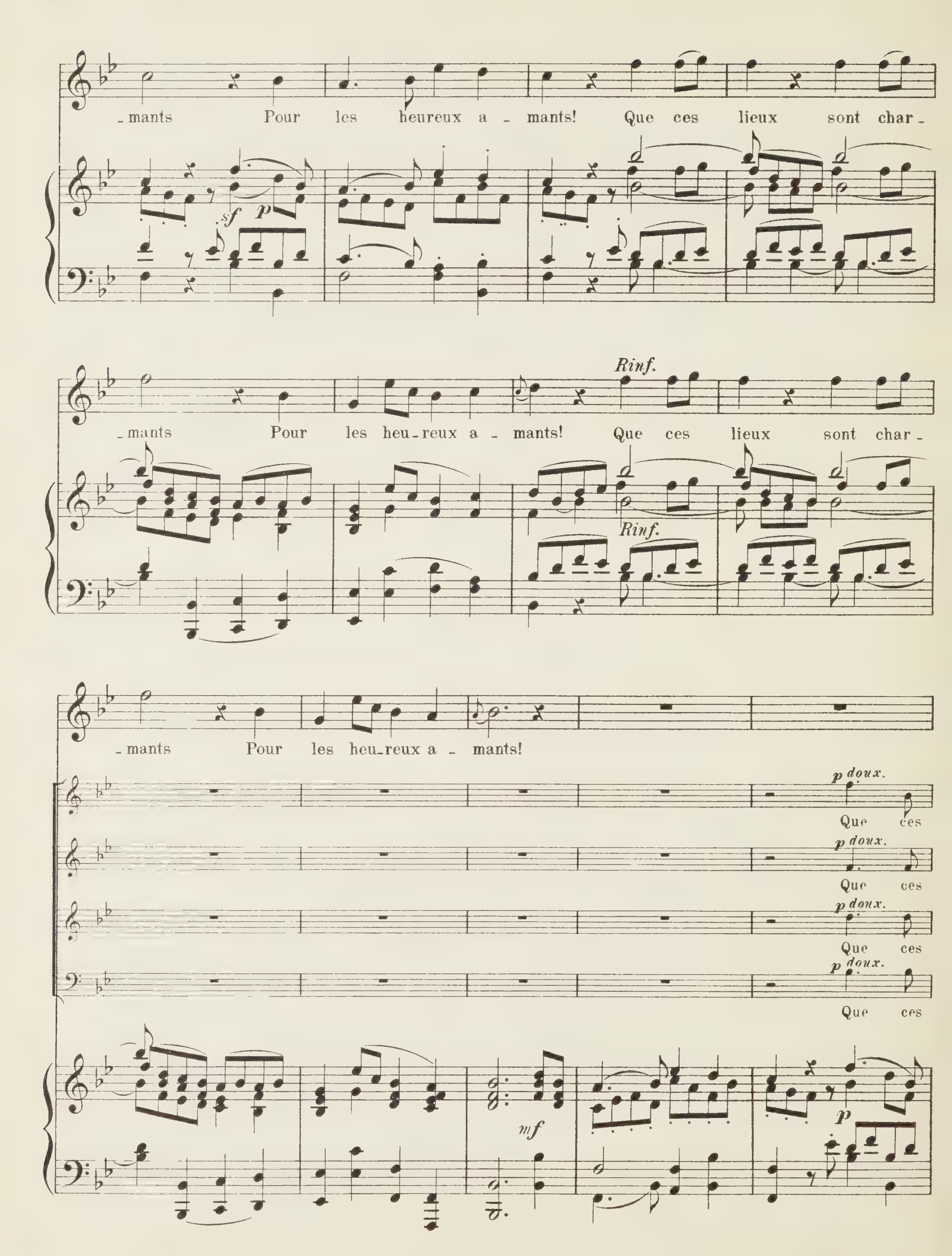
Nº 2.

Solo avec Chœur dansé.





-si - le Ce sé-jour a-gré-able et tran-quil - le, Ce sé-jour a-gréable et tran-
-sirs ont choi - si pour a - si - le Ce sé-jour a-gréable et tran-
-sirs ont choi-si pour a-si - le Ce sé-jour a-gré-a-ble, ce sé-jour a-gréable et tran-
-sirs ont choi - si pour a - si - le Ce sé-jour a-gréable et tran-
Que ces lieux sont char-
-quil - le.
-quil - le.
-quil - le.
-quil - le.
mf
p



-mants Pour les heureux a - mants! Que ces lieux sont char -
sf p
Rinf.
-mants Pour les heu-reux a - mants! Que ces lieux sont char -
Rinf.
-mants Pour les heu-reux a - mants!
p doux.
Que ces
p doux.
Que ces
p doux.
Que ces
p doux.
Que ces
mf
p



lieux sont char - mants Pour les heu-reux a - mants! Que ces
H. C. et C. A.
lieux sont char - mants Pour les heu-reux a - mants! Que ces
lieux sont char - mants Pour les heu-reux a - mants! Que ces
lieux sont char - mants Pour les heu-reux a - mants! Que ces
sf
p
Que ces
Rinf.
lieux sont char - mants Pour les heu - reux a - mants! Que ces
H.C. et C.A. Rinf.
lieux sont char - mants Pour les heu - reux a - mants! Que ces
H.C. et Tén.
Rinf.
lieux sont char - mants Pour les heu - reux a - mants! Que ces
Rinf.
lieux sont char - mants Pour les heu - reux a - mants! Que ces
Rinf.



Nº 3.
Gavotte gracieuse.



mf
ten.
Rinf.
mf
pp
sf>pp
mf
sf
p
ten.
Rinf.
mf
ten.
Rinf.
1.
2.
Cresc.
mf
Cresc.
mf

N° 4.

Menuet des Oiseaux.




Toutes.
p
C'est l'A - mour qui re - tient dans ses
pp
C'est l'A - mour qui re -
pp
C'est l'A - mour qui re -
pp
C'est l'A - mour qui re -
Tre corde.
Ped.
chaî - nes, Mille oi - seaux, qu'en nos
H.C. et C.A.
Rinf. poco.
- tient dans ses chaî - nes Mille oi -
- tient dans ses chaî - nes Mille oi -
- tient dans ses chaî - nes Mille oi -
Ped.
bois, nuit et jour on en -
- seaux, qu'en nos
H.C. et Ten.
- seaux, qu'en nos
- seaux, qu'en nos bois nuit et



-tend.
bois, nuit et jour on en - -tend.
bois, nuit et jour on en - -tend.
jour on en - -tend.
CORYPHÉE.
Si l'A - mour ne cau - sait que des
pp
Una corda.
Ped.
Ped.
Ped.
pei - - nes,
Les oi -
Rinf. poco.
pp
Ped.
Tre corde.
-seaux a-mou-reux ne chan - te -
Poco rinf.
pp



-raient pas tant, Les oi - seaux a - mou -
Ped. Ped. Ped.
-reux ne chan-te - raient pas tant, Les oi -
pp una corda.
Ped. Ped. Ped.
-seaux a - mou - reux ne chan-te - raient pas tant.
Tre corde.
Ped. Ped.
TOUTES.
CHŒUR.
pp
Si l'A - mour ne cau - sait que des
pp sempre.
Ped. Ped. Ped.


pei - - - nes, Les oi - seaux a - mou - reux
pei - - - nes, Les oi - seaux
pei - - - nes, Les oi -
pei - - - nes, Les oi - seaux
Ped.
pp
ne chan - te - raient pas tant,
a - - mou - reux ne chan - te -
- seaux a - mou - reux ne chan - te -
a - - mou - reux ne chan - te -
Poco rinf.
pp
Rinf.
Les oi - seaux a - mou -
Rinf.
- raient pas tant, Les oi - seaux a - mou -
p. assai.
- raient pas tant, Les oi - seaux a - mou -
- raient pas tant, Les oi - seaux a - mou -
Rinf. poco.
Ped. Ped. Ped.

-reux ne chan-te - raient pas tant, Les oi -

-reux ne chan - te - raient pas tant,

-reux ne chan - te - raient pas tant, Les oi -

-reux ne chan-te - raient pas tant, Les oi -

Rinf. p pp

pp una corda.

Ped. ❊ Ped. ❊

-seaux a - - mou - reux ne chan-te -

Les oi - seaux a - mou - reux ne chan - te -

-seaux a - - mou - reux ne chan - te -

-seaux a - - mou - reux ne chan-te -

p pp

Ped. ❊ Ped. ❊ Ped. ❊

-raient pas tant, ne chan-te - raient pas tant.

-raient pas tant, ne chan-te - raient pas tant.

-raient pas tant, ne chan-te - raient pas tant.

-raient pas tant, ne chan-te - raient pas tant.

mf

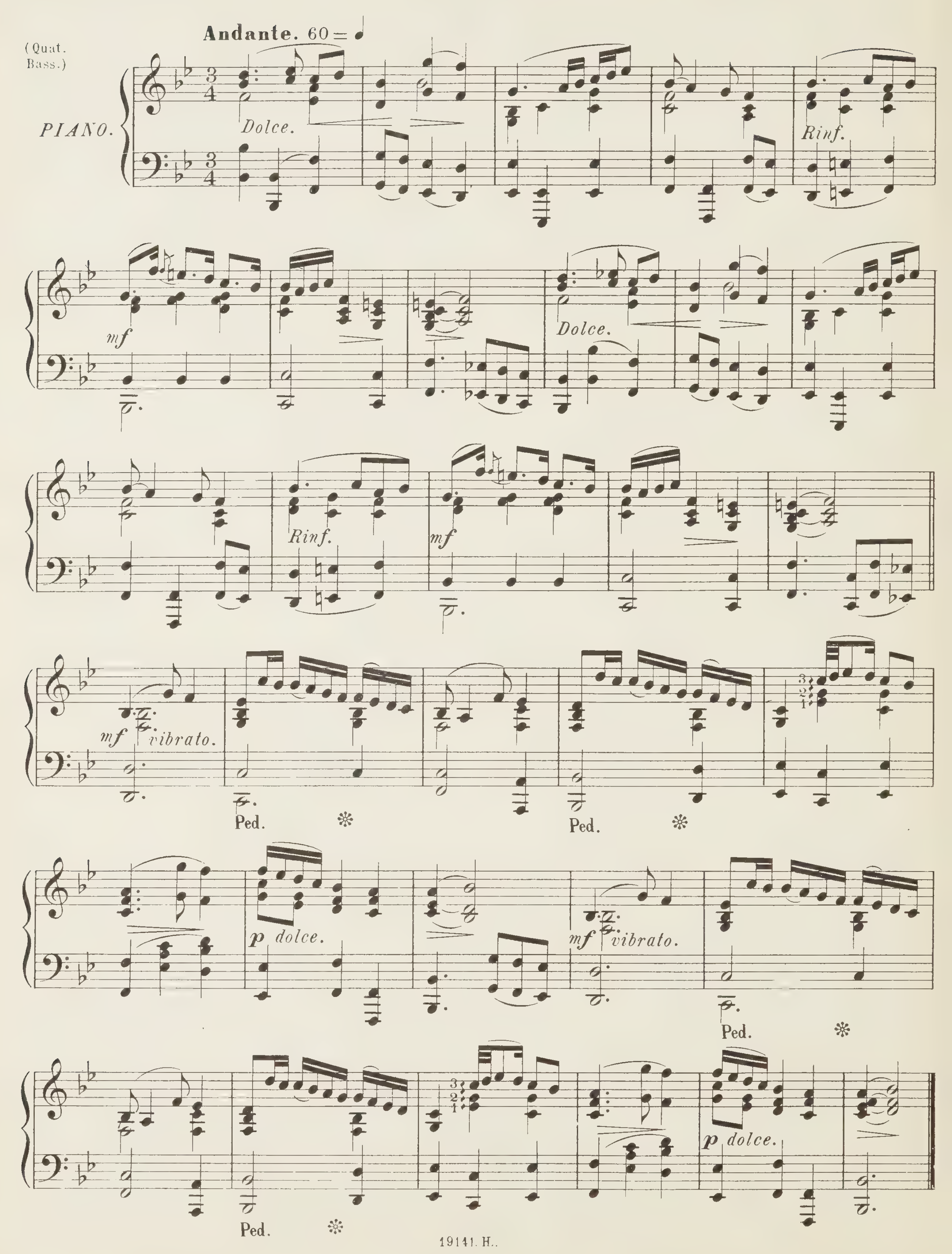
Cresc. assai.

f

Tre corde.

Nº 5.

Menuet lent et gracieux.

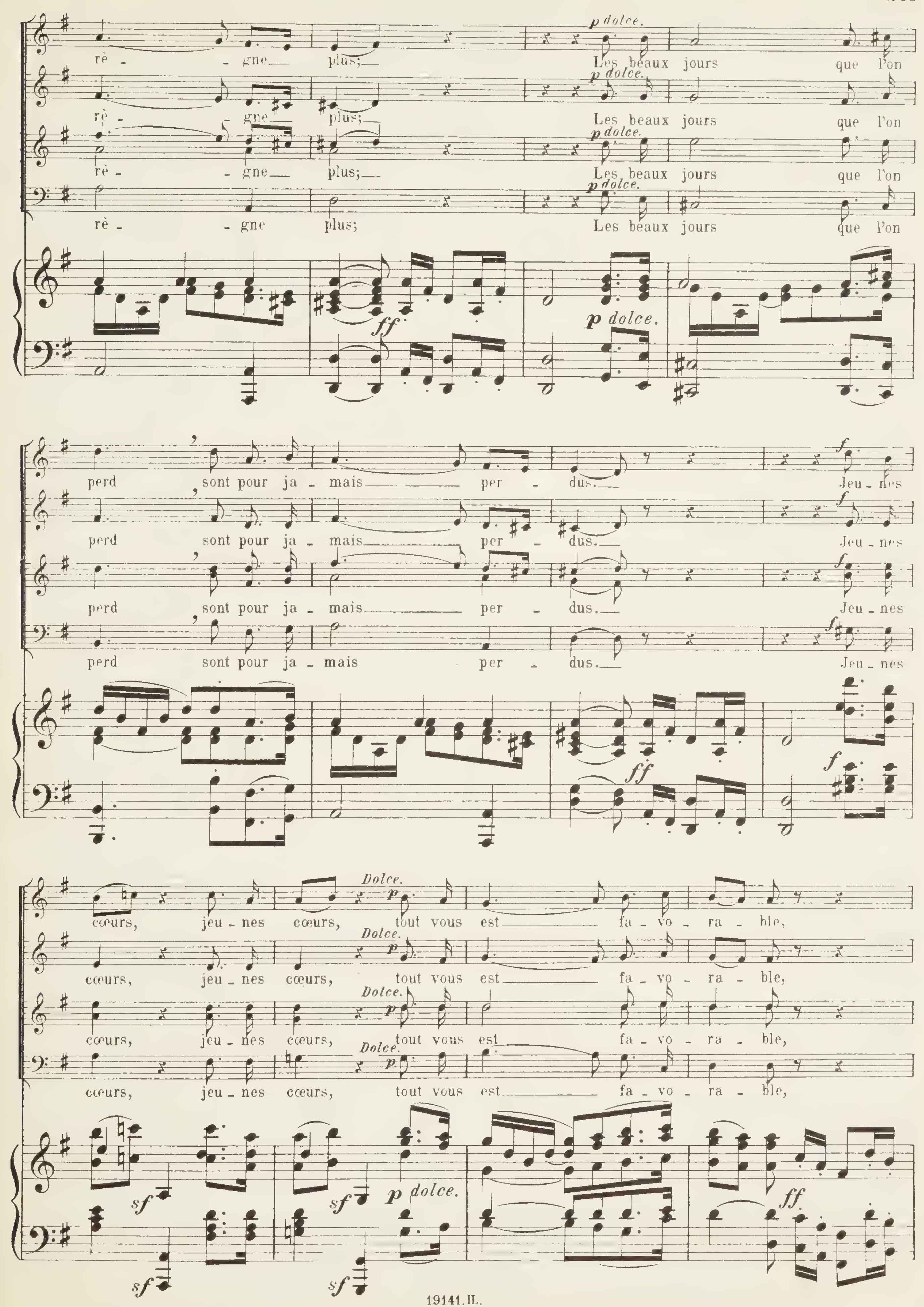


№ 6.
Sicilienne.



Nº 7.
Chœur dansé.



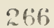

p dolce.
rè - gne plus; Les beaux jours que l'on
perd sont pour ja - mais per - dus. Jeu - nes
cœurs, jeu - nes cœurs, tout vous est fa - vo - ra - ble,
ff
f
sf
Dolce.
p dolce.



f
Dolce.
p
Pro-fi-tez, pro-fi-tez d'un bon-heur peu du-
f sempre.
sf
p dolce.
-ra-ble: Dans l'hi-ver de nos ans l'A-mour ne
p
rè-gne plus; Les beaux jours que l'on
ff



perd sont pour ja - mais per - dus.
perd sont pour ja - mais per - dus.
perd sont pour ja - mais per - dus.
perd sont pour ja - mais per - dus.
ff
Andante cantabile. 54=♩
RENAUD.
Al - lez, é - loi - gnez-vous de moi,
Dolce espress.
PIANO.
Hautb.
Ped.
Ped.
Doux Plai - sirs! at - ten - dez qu'Ar - mi - de vous ra -
- mè - ne, At - ten - dez qu'Ar - mi - de vous ra - mè - ne, vous ra -
Cresc.
pp
Smorz.
pp
Ped.
Ped.
Ped.



Animez un peu.

-mè - - - - ne! Sans la beau-té qui me tient sous sa

Rinf.

loi, Rien ne me plait, tout aug-men-te ma pei - - ne, tout aug-

sf *p*

Cresc. *sf* *p* *sf* *p*

Cresc. *mf* *Dimin.* *p*

-men - te ma pei - - - - - ne, tout aug-men - te ma pei -

mf *Dimin. poco a poco.* *p*

- - ne. Al-lez é-loignez-vous de moi!

Tempo. *Cantabile assai.*

Col canto. *pp* una corda. *f*

Ped. ✻ Ped. ✻

pp

At-ten-dez qu'Ar-

p *Dolce assai.*


(Lunga) Adagio assai.
Tempo.
mf
pp
_mi _ de, qu'Ar _ mi _ de vous ___ ra _ mè _ _ _ ne.
Hautb. Vons.
Tempo.
Col canto.
pp
Ped.
(Le Chœur et le corps de ballet se retirent lentement.)
Rinf.
Ped.
Ped.
pp
Cresc.
mf
pp
Ped.
Ped.
ppp
Una corda.
SCÈNE III
RENAUD, UBALDE et le CHEVALIER DANOIS.
(Ceux-ci, pendant le Divertissement, ont déjà été aperçus dans les jardins.)
(au Chevalier Danois.)
Récitatif.
(Il présente le
UBALDE.
Il est seul; pro_fi_tons d'un temps si pré _ ci _ eux.
Récit.
Moderato.
PIANO.
p
p
ff
bouclier de diamant aux yeux de Renaud.)



RENAUD.
Récit.
Que vois-je? quel é-clat me vient frap-per les yeux?
UBALDE.
Le Ciel veut vous fai-re con-
Récit.
-naî-tre L'er-reur dont vos sens sont sé-duits.
(regardant les guirlandes dont il est couvert.)
Ciel! quel-le hon-te de pa-raî-tre
Dans l'indigne é-tat où je suis!
Lento.
(d'une voix tonnante.)
No-tre Gé-né-ral vous rap-pel-le!
Semprе f
La vic-toi-re vous garde u-ne gloire immor-tel-le;
All° mod.to 100 =
Tromp. Cors.
Ped.



Tout doit pres - ser vo - tre re - tour. De cent cli - mats di - vers, cha -
p
mf
-cun court à la guer - re, Re-naud seul, au bout de la ter - re, Ca - ché dans
Dimin.
p
RENAUD.
(arrachant les guirlandes
Vains or-ne-
un char-mant sé - jour, Veut - il suivre un honteux a - mour?
f
p
de fleurs dont il est paré.)
-ments d'une in - di - gne mol-les - se, Ne m'of-frez plus vos fri-vo-les at-traits: Res - tes hon-
mf
p
1 5
f
p



_teux de ma fai_bles_se, Al_lez, al_lez, quit_tez_moi pour ja_
Cresc.
_mais, al_lez, quit_tez moi pour ja_mais.
(Il reçoit le bouclier de diamant
f
ff
des mains d'Ubalde et l'épée que
lui présente le Chevalier Danois.)
Le CHEVALIER DANOIS. (à Renaud)
Dé_ro_bez-vous aux
p
pleurs d'Ar_mi_de; C'est l'u_ni_que dan_ger dont votre âme in_tré_pi_de A_be_
Rinf.
_soin de se ga_ran_tir. Dans ces lieux enchantés la vo_lup_té pré_
p dolce.
Espressivo.


RENAUD.
Al_
_si _ _ de, Vous n'en sau_riez trop tôt sor _ tir.
UBALDE.
Al_
Smorz.
_lons, hâ_tons-nous de par_tir, Al _ lons, hâ_tons-nous de par_tir, hâ_tons-nous de par_
Al _ lons, hâ_tons-nous de par_tir, hâ_tons-nous de par_
_lons, hâ_tons-nous de par_tir, Al _ lons, hâ_tons-nous de par_tir, hâ_tons-nous de par_
Cresc.
Les trois chevaliers se mettent en devoir de partir et se dirigent vers le fond.
_tir.
_tir.
_tir.

SCÈNE IV

LES MÊMES, ARMIDE, *accourant.*




(avec désespoir)
(Renaud s'arrête)
(tendrement éplorée)
Andante quasi a Tempo.
_naud! vous par_tez! Si je ne vous vois plus, croyez - vous que je vi - ve?
Andante.
Cresc.
Ai - je pu mé_ri_ter un si cru_el tour - ment? Au moins, comme enne_
Récit.
ten.
Ped.
Cresc.
_mi, si ce n'est comme a - mant, Em_me_nez Ar - mi - de cap_ti - -
ten.
Rinf.
f un peu animé.
J'i_rai dans les com - bats,
_ve. J'i_rai dans les com - bats, j'i_rai m'of_frir aux coups Qui se_ront des_ti_nés pour
fp
Ped.


Plus lent.
vous. Re_naud, pour _ vu que je vous sui _ ve, Le sort le plus af_
Cresc. f p
f
p Cresc. f
Ped. ❊ Ped. ❊
f p
_freux me pa_raî _ tra trop doux.
RENAUD. (s'approchant d'Armide)
Récitatif.
Ar_mi _ de, il est temps que j'é_vi _ te Le pé_
sf pp
p
_ril trop charmant que je trouve à vous voir. La Gloi _ re veut que je vous quit _ te,
mf
Cresc.
(avec douceur)
Elle or_donne à l'amour de cé _ der au de_voir. Si vous souf_frez, vous pouvez croi_re
Après la parole.
Rinf.
f
sfp

(affectueusement)

Que je m'éloigne à regret de vos yeux, Vous ré_gnerez tou_jours dans ma mé_moi_re; Vous se_

p

ARMIDE.

(amèrement et avec une véhémence tou-

ff

Non! ja_mais de l'a_

_rez a_près la gloi_re, Ce que j'ai_me_rai le mieux.

pp *ff*

jours croissante.)

_mour tu n'as sen_ti le charme Tu te plais à cau_ser de fu_nes_tes mal_

sf

Andante agitato.

sf *a tempo rubato.* *sf*

_heurs. Tu m'entends soupi_rer, tu vois couler mes pleurs, Sans me rendre un sou_

Andante agitato.

Hautb. *sf* *sf*

p *Cresc.* *a*


sf
sf
sf
-pir,_ sans verser u-ne lar-me. Par les nœuds les plus doux, je te conjure en
sf
sf
sf
poco a poco.
(de plus en plus emportée)
vain, Tu suis un fier de-voir, tu veux qu'il nous sé-pa-re. Non.
f
sf
sf
sf
Animando e cresc.
Recitatif.
non, ton cœur n'a rien d'hu-main, Le cœur d'un ti-gre est moins bar-ba-re! Je mour-
sf
Récit.
ff
p
Cresc.
ff
p
Andante espressivo.
-rai si tu pars, et tu n'en peux dou-ter; In-grat! sans toi, sans
Andante espressivo assai.
pp
sf
p
sf
p



ff *p*

toi, je ne puis vi - vre!

Récit.

Mais, a_près mon tré_pas, ne crois pas é_vi - ter Mon om - bre, obs_ti_née à te sui - vre: Tu la ver_ras s'ar - mer con_tre ton cœur sans foi, Tu la trou_ve_ras in_flex - i - ble Comme tu l'as é_té pour

Allegro energico. *ten.* **Récit.**

ff *pp*

Hautb. Altos. Bassons.

Violons. Basses.

All° *ten.* *ff* **Récit.**

All° *ten.* *ff* **Récit.**

All° *ten.* *ff* **Récit.**

All° *ten.* *ff* **Récit.**

sf

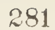
All° *ten.* *ff* **Récit.**

All° *ten.* *ff* **Récit.**


moi; Et sa fu_reur, s'il est pos - si - ble, É - ga_le_ra l'a_
All°
Récit.
ten.
ff
-mour dont j'ai bru_lé pour toi.
Toute la force.
(suivez presque en mesure)
Smorz.
ff (cri)
mf
p
pp
Ah! la lu_miè_re m'est ra_vi_e! Bar_ba_re, es-tu content?
Hautb.
meno f
Rinf. poco.
Cresc.
Più cresc.
(avec effort)
Morendo.
Tu jou_is, en partant, Du plai_sir de m'ô_ter la vi_
Sempre pp
Smorz.
Una corda.
ppp


(elle tombe et s'évanouit)
_e.
RENAUD. (douloureusement et lentement.)
Trop mal_heureuse Ar _ mi _ de, trop malheureuse Ar _ mi _ de, hé _
Espressivo.
Tre corde. p
sf
p
sf
pp
Ritard. e piacere.
Allegro moderato.
_las! Que ton des _ tin__ est dé_plo _ ra _ _ ble.
Le CHEVALIER DANOIS.
(cherchant tous deux à entrainer Renaud)
f
Il faut par _
UBALDE.
f
Il faut par _
Allegro moderato.
Cresc.
p
mf
_tir, hâ_tez vos pas; La gloire at_tend de vous un
_tir, hâ_tez vos pas; La gloire at _ tend dé vous un


(S'arrachant à ses deux compagnons.)
RENAUD.
Récitatif.
Non, la gloi_re n'ordon_ne pas Qu'un grand cœur
cœur in_é_bran_la_ble.
cœur in_é_bran_la_ble.
Récit.
soit im_pi_toy_a_ble.
(emmenant Renaud malgré lui.)
Allº moderato.
Il faut vous ar_ra_cher aux
Il faut vous ar_ra_cher aux
Allº moderato.
dan_gereux ap_pas D'un ob_jet trop ai_ma_ble.
dan_gereux ap_pas D'un ob_jet trop ai_ma_ble.
Cresc.



Lent.

RENAUD. *avec désespoir.*

Trop mal_heu_reuse Ar_mi_de, trop mal_heureuse Ar_mi_de, hé_las! Que ton des_tin est dé_plo_ra_ble.

Espressivo. *Cresc.* *Riten. e piacere.*

Enchaînez.

SCÈNE DERNIÈRE

ARMIDE, *seule.*

Allegro moderato e poco a poco animato. *(revenant peu à peu de son évanouissement)*

ARMIDE.

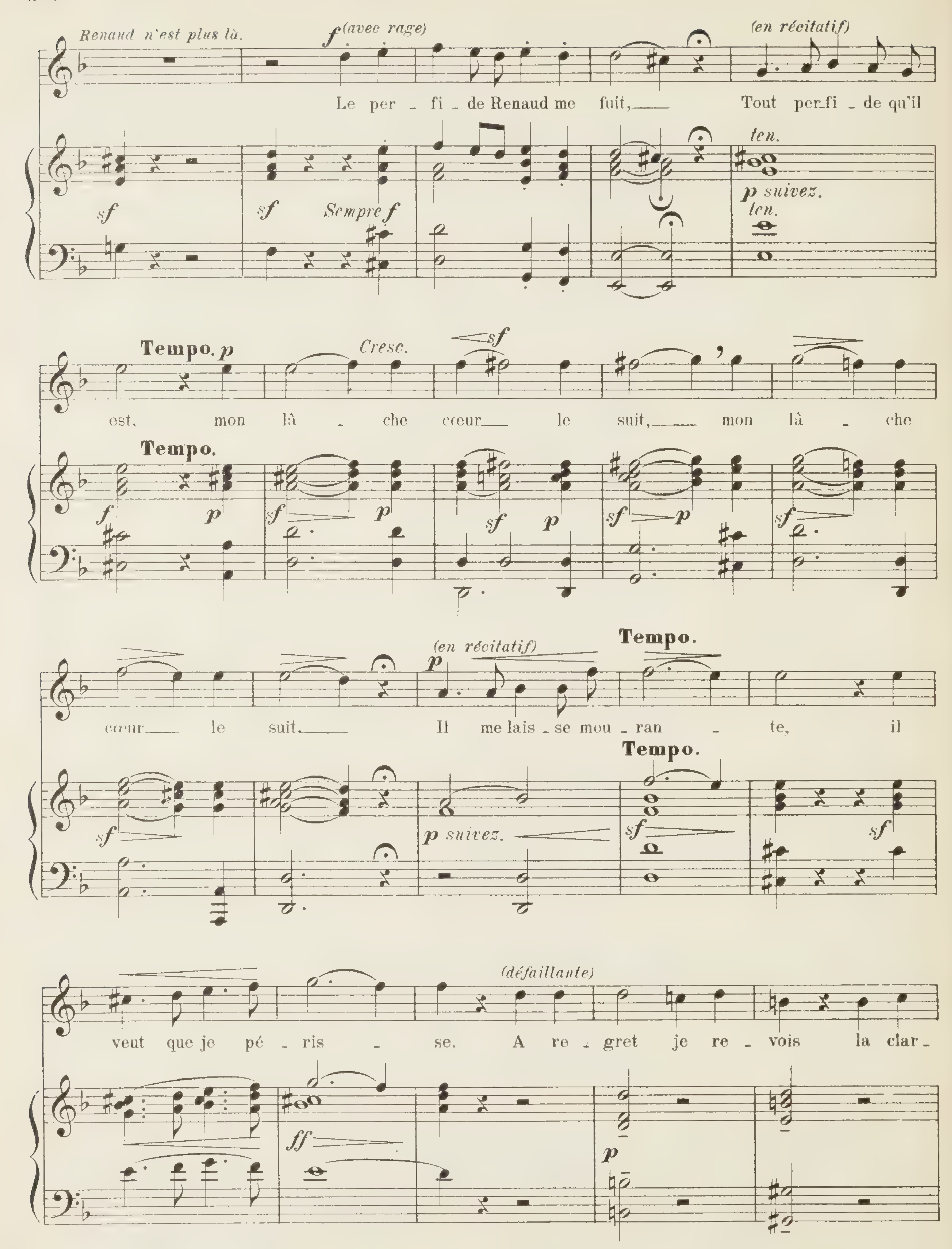
RENAUD. *(les trois chevaliers sortent.)*

PIANO.

Cresc. e stringendo.

Sempre più vivo.

Elle regarde effarée autour d'elle et s'aperçoit que



Renaud n'est plus là.
f (avec rage)
(en récitatif)
Le per - fi - de Renaud me fuit, Tout per-fi - de qu'il
ten.
sf
sf
Sempre f
p suivez.
ten.
Tempo. p
Cresc.
sf
est, mon là - che cœur le suit, mon là - che
Tempo.
f
p
sf
p
sf
p
sf
p
sf
(en récitatif)
Tempo.
p
cœur le suit. Il me lais - se mou - ran - te, il
Tempo.
sf
p suivez.
sf
sf
(défaillante)
veut que je pé - ris - se. A re - gret je re - vois la clar -
ff
p


pp
_té qui me luit L'hor _ reur de l'é _ ter _ nel _ le nuit
pp
pp
f
Cé _ de à l'hor _ reur de mon sup _ pli _ _ ce!
mf
p
p
f.
Le per_
Stringendo e _ cresc.
mf
f
(en récitatif)
Tempo.
_fi _ de Renaud me fuit! Tout per_fi _ de qu'il est, mon lâ _ che
Tempo.
ten.
p suivez.
ten.
f
p
sf
p


sf
cœur le suit, mon lâ - che cœur le suit.
sf p sf p
Rinf.
(frémissante de rage)
Récitatif (pas trop vite)
Quand le bar_bare é -
Hautb.
pp
Récit.
f p
f Ped. f Ped.
_tait en ma puis_san - ce, Que n'ai - je cru la haine et la ven_
sf
fp fp
Ped.
(Déclamez presque en mesure)
Moderato.
_gean _ ce! Que n'ai - je sui - vi leurs trans _ ports! Il m'échap_pe, il s'é_
sec.
Moderato.
fp Cresc. ff sf mf sf
Ped. sec.


sf
_loi _ gne, il va quit_ter ces bords; Il bra _ ve l'en_fer et ma
sf sf sf Cresc. sempre. sf
ra _ ge; Il est dé _ jà près du ri _ va _ ge! Je fais pour m'y traî _
sf sf sf sf
(Elle fait péniblement quelques pas, puis s'arrête, en proie à une
_ner d'i_nu_ti _ les ef _ forts.
Animez un peu.
Mesuré sans vitesse.
sf sf
p
hallucination.)
ff (d'une voix rauque)
sec.
Traî _ tre! at_tends...
sec.
f Cresc. ff
sec.


Récit.
Lent.
Mesuré.
je le tiens... je tiens son cœur per_
Moderato.
pp
Cresc. poco.
ff
Récit.
Toute la force.
_fi _ de... Ah! ah! je l'immo _ le je l'im _ mo _ _ le à ma fu_
Récit.
fp
f
fff
Ped.
Ped.
(Elle s'imagine le frapper à coups de poignard.)
_reur!..
All.o moderato.
ff con furia.
(Haletante, épuisée, elle revient peu à peu à elle. Très long silence.)
(Regardant étonnée autour d'elle.)
pp
pp et lent.
(pleurant)
Que dis - je? où suis - je? hé _ las! in _ for_tu_
sec.
ppp
Rinf.
Ped.


Larghetto espressivo.
née Ar_mi_de Où t'em_por_te une a_veugle er_reur?
Larghetto espressivo.
dolente.
Hautb.
Fl.
Più rinf. p
sf
Dolce.
pp
Ped.
(silence)
f (fièrement)
L'es_poir de la ven_geance est le seul qui me
mf avec le chant.
Allegro non troppo.
f sempre.
res - - - te. Fuy_
Allegro non troppo. 120 = ♩
f
sf
_ez, Plai_sirs, fuy_ez,
sf
sf
ff
Ped.


per - dez tous vos at - traits!
sf
sf
ff
Ped.
Dé - mons,
ff
Ped.
dé - trui - sez ce pa - lais!
ff
Ped.
Par - tons! et, s'il se
p
Ped.
Ped.


peut,
que mon a_mour fu_
Cresc.
poco
a
Ped.
_nes _ _ te De_meure en_se _ ve_
poco.
Ped.
Ped.
dans ces lieux
_li dans ces lieux
sf
sf
sf
ff
Ped.
Allargando.
pour ja_mais!
(Des démons accourent avec des
pour ja_mais!
Tempo.
Poco allarg.
ff
Ped.
Ped.


torches et mettent le feu au palais.
sf
sf
ff
Ped.
En un moment tout s'embrase.
sf
sf
ff
Ped.
Armide est emportée dans les airs sur un char volant, attelé de dragons.
sf
sf
ff
Ped.
Bientôt le
sf
sf
ff
Ped.
palais s'écroule avec fracas.
sf
sf
ff
Ped.
A la place où s'élevait la résidence merveilleuse,
sf
sf
pp
Cresc.

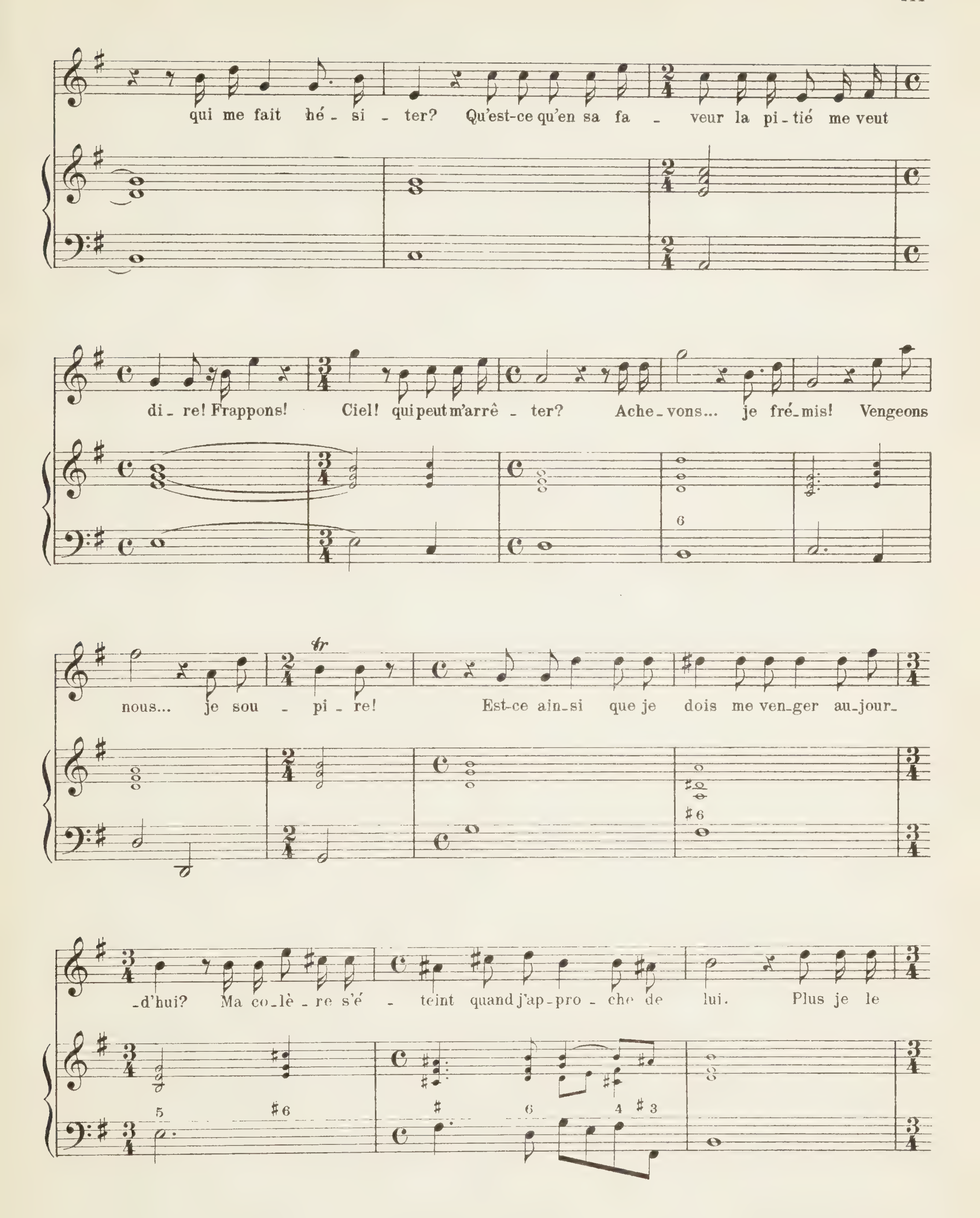

on ne voit plus qu'une lande stérile,
poco a poco.
Ped.
désolée et obscure, dont le
ff
sol laisse échapper par moments des tourbillons de flamme accompagnés
ff
ff
ff
p
Ped.
Ped.
de bruits souterrains.)
Ped.
Ped.
Smorz.
Ped.
Ped.
Le rideau baisse.
ff
ff
ff
Ped.

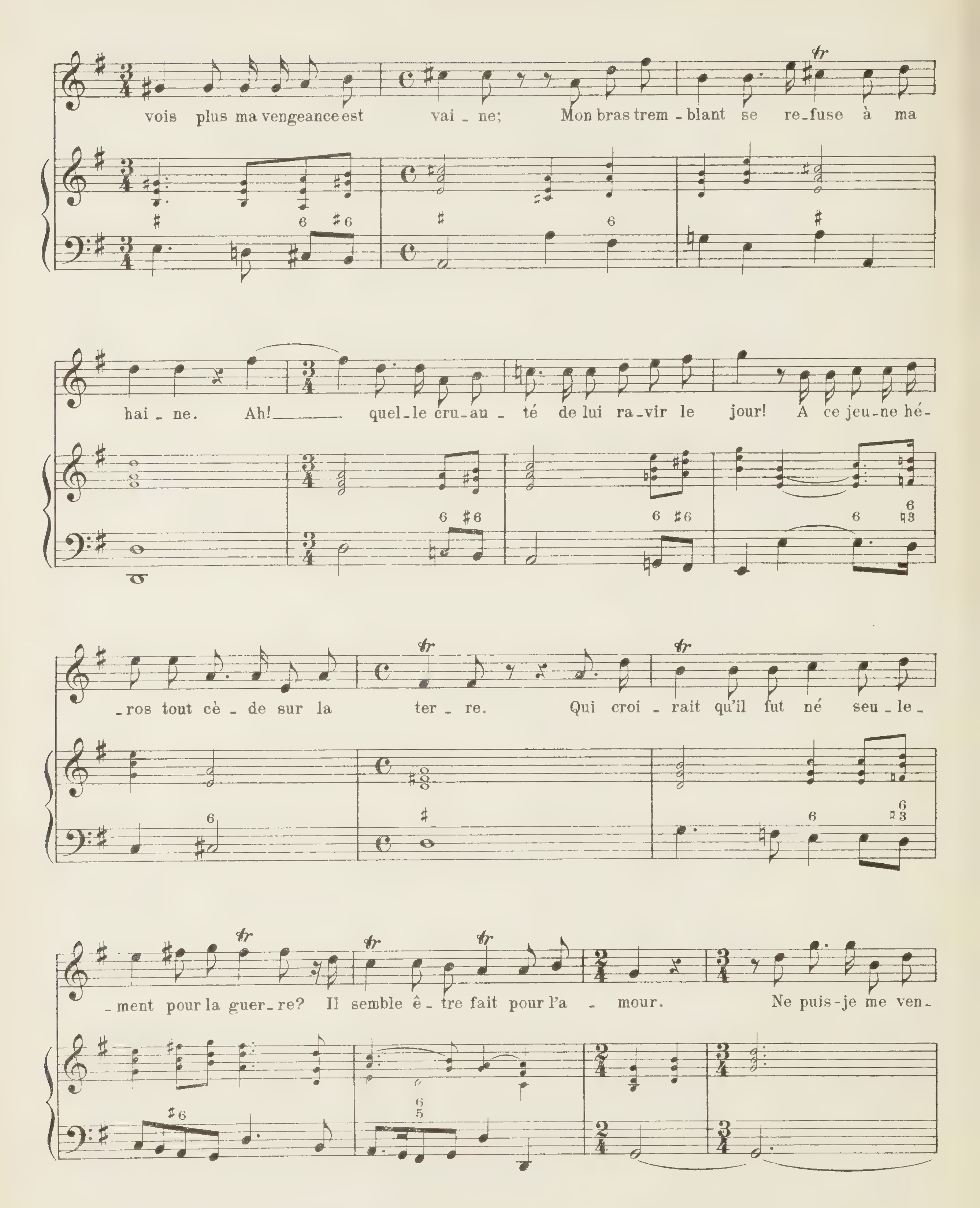
APPENDICE.

MONOLOGUE D'ARMIDE
à la fin du 2e acte de l'opéra de Lulli (1686).



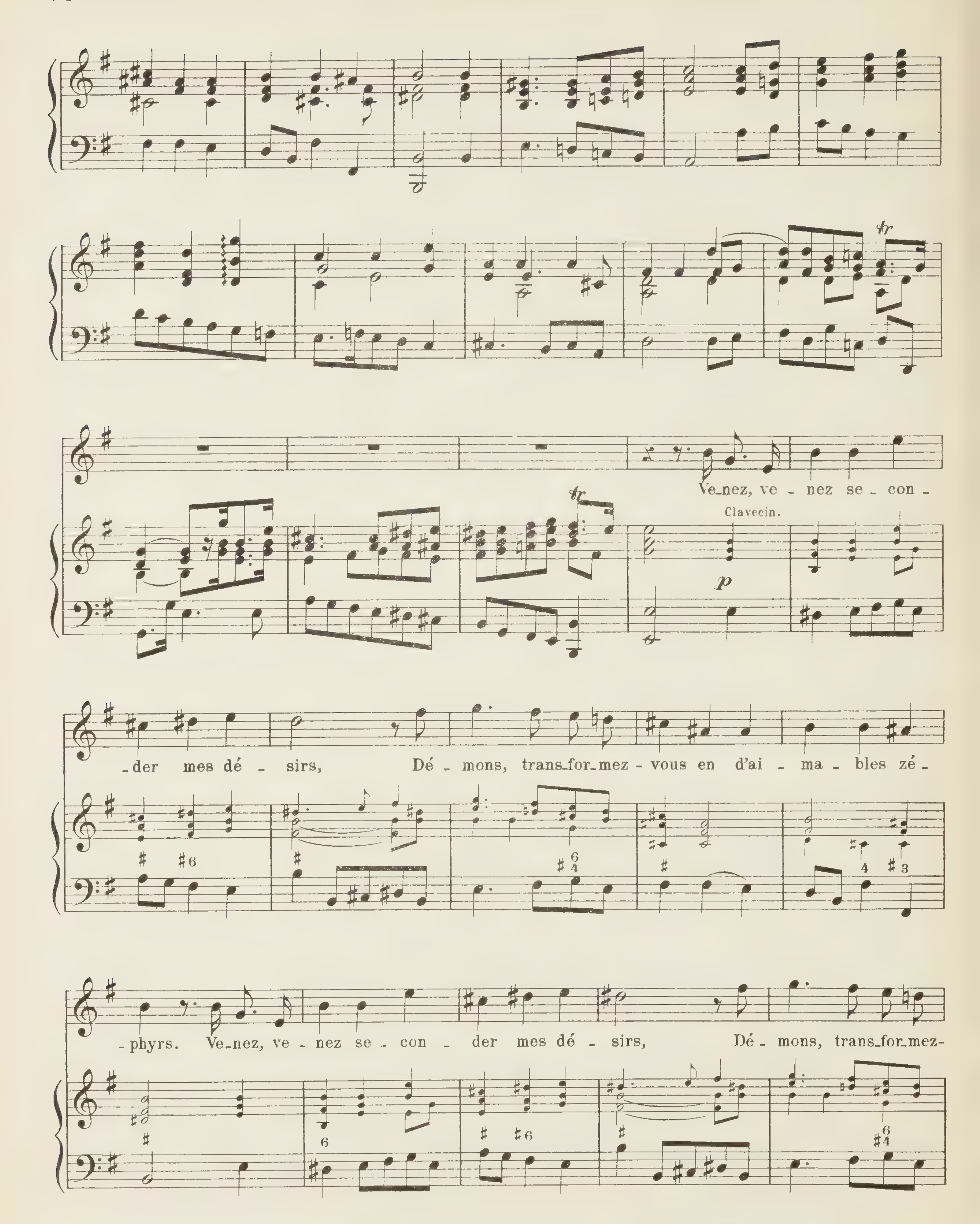

ARMIDE.
Clavecin.
p
(tr)
tr
En - fin il est en ma puis - sance, Ce fatal en_ne - mi, Ce super_be vain-
_queur! Le char - me du som - meil le livre à ma ven - gean - ce; Je vais per-
_cer son in - vin_ci - ble cœur. Par lui tous mes cap_tifs sont sor_tis d'es_cla -
_va - ge; Qu'il é_prou_ve tou_te ma ra - ge! Quel trou_ble me sai - sit!

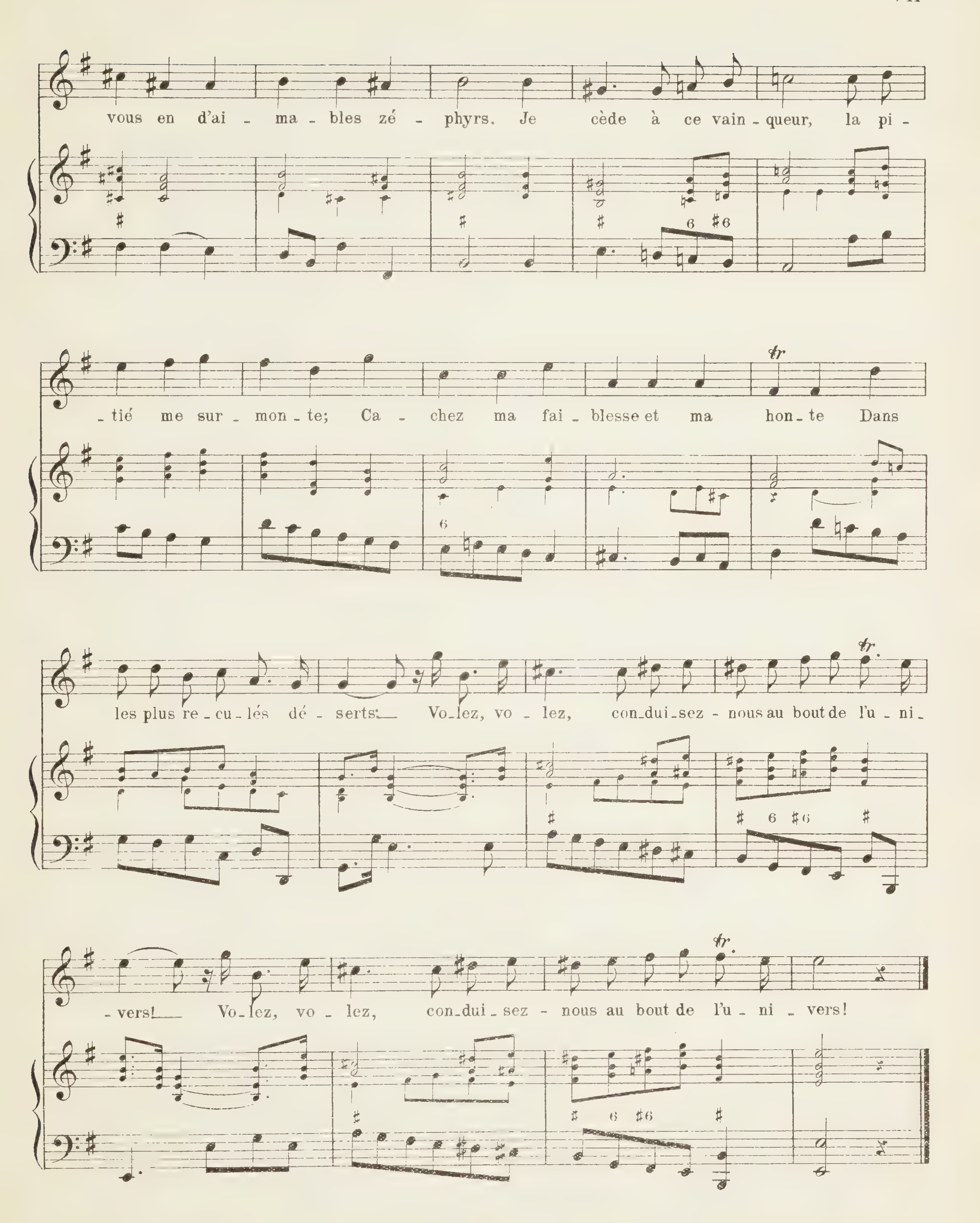

qui me fait hé - si - ter? Qu'est-ce qu'en sa fa - veur la pi_tié me veut
di_re! Frappons! Ciel! qui peut m'arrê _ ter? Ache_vons... je fré_mis! Vengeons
nous... je sou - pi - re! Est-ce ain_si que je dois me ven_ger au_jour_
_d'hui? Ma co_lè - re s'é - teint quand j'ap_pro - che de lui. Plus je le


vois plus ma vengeance est vai_ne; Mon bras trem_blant se re_fuse à ma
hai_ne. Ah! quel_le cru_au_té de lui ra_vir le jour! A ce jeu_ne hé-
_ros tout cè_de sur la ter_re. Qui croi_rait qu'il fut né seu_le_
_ment pour la guer_re? Il semble ê_tre fait pour l'a_mour. Ne puis-je me ven_



-ger à moins qu'il ne pé - ris-se? Hé, ne suf-fit-il pas que l'amour le pu-
-nis-se? Puis-qu'il n'a pu trou - ver mes yeux as-sez char-mants, Qu'il m'aime, au
moins, par mes en-chan-te - ments; Que s'il se peut, je le ha-
-is-se.
Violons.


tr
Ve_nez, ve - nez se - con -
Clavecin.
p
-der mes dé - sirs, Dé - mons, trans_for_mez - vous en d'ai - ma - bles zé -
-phyrs. Ve_nez, ve - nez se - con - der mes dé - sirs, Dé - mons, trans_for_mez-


vous en d'ai - ma - bles zé - phyrs. Je cède à ce vain - queur, la pi -
- tié me sur - mon - te; Ca - chez ma fai - blesse et ma hon - te Dans
les plus re - cu - lés dé - serts: Vo - lez, vo - lez, con - dui - sez - nous au bout de l'u - ni -
- vers! Vo - lez, vo - lez, con - dui - sez - nous au bout de l'u - ni - vers!
tr
6
6 #6

ANALYSE CRITIQUE DU MORCEAU PRÉCÉDENT

à la fin de la *Lettre sur la Musique Française* (1753)

DE J.-J. ROUSSEAU

Je vais tâcher d'analyser en peu de mots ce monologue d'Armide, « *Enfin, il est en ma puissance* », qui passe pour un chef-d'œuvre de déclamation, et que les maîtres donnent eux-mêmes pour le modèle le plus parfait du vrai récitatif français.

Je remarque d'abord que M. Rameau l'a cité, avec raison, en exemple d'une modulation exacte et bien liée : mais cet éloge, appliqué au morceau dont il s'agit, devient une véritable satire, et M. Rameau lui-même se serait bien gardé de mériter une semblable louange en pareil cas ; car que peut-on penser de plus mal conçu que cette régularité scolastique dans une scène où l'emportement, la tendresse, et le contraste des passions opposées mettent l'actrice et les spectateurs dans la plus vive agitation ? Armide furieuse vient poignarder son ennemi. A son aspect, elle hésite, elle se laisse attendrir, le poignard lui tombe des mains ; elle oublie tous ses projets de vengeance et n'oublie pas un seul instant sa modulation. Les réticences, les interruptions, les transitions intellectuelles que le poète offrait au musicien n'ont pas été une seule fois saisies par celui-ci. L'héroïne finit par adorer celui qu'elle voulait égorger au commencement ; le musicien finit en *E si mi*, comme il avait commencé, sans avoir jamais quitté les cordes les plus analogues au ton principal, sans avoir mis une seule fois dans la déclamation de l'actrice la moindre inflexion extraordinaire qui fît foi de l'agitation de son âme, sans avoir donné la moindre expression à l'harmonie : et je défie qui que ce soit d'assigner par la musique seule, soit dans le ton, soit dans la mélodie, soit dans la déclamation, soit dans l'accompagnement, aucune différence sensible entre le commencement et la fin de cette scène, par où le spectateur puisse juger du changement prodigieux qui s'est fait dans le cœur d'Armide.

Observez cette basse continue : que de croches ! que de petites notes passagères pour courir après la succession harmonique ! Est-ce ainsi que marche la basse d'un bon récitatif, où l'on ne doit entendre que de grosses notes, de loin en loin, le plus rarement qu'il est possible, et seulement pour empêcher la voix du récitant et l'oreille du spectateur de s'égarer ? Mais voyons comment sont rendus les beaux vers de ce monologue, qui peut passer, en effet, pour un chef-d'œuvre de poésie :

Enfin, il est en ma puissance....

Voilà un trille, et, qui pis est, un repos absolu dès le premier vers, tandis que le sens n'est achevé qu'au second. J'avoue que le poète eût peut-être mieux fait d'omettre ce

second vers, et de laisser aux spectateurs le plaisir d'en lire le sens dans l'âme de l'actrice; mais puisqu'il l'a employé, c'était au musicien de le rendre.

Ce fatal ennemi, ce superbe vainqueur!

Je pardonnerais peut-être au musicien d'avoir mis ce second vers dans un autre ton que le premier, s'il se permettait un peu plus d'en changer dans les occasions nécessaires.

Le charme du sommeil le livre à ma vengeance.

Les mots de *charme* et de *sommeil* ont été pour le musicien un piège inévitable : il a oublié la fureur d'Armide, pour faire ici un petit somme, dont il se réveillera au mot *percer*. Si vous croyez que c'est par hasard qu'il a employé des sons doux sur le premier hémistiche, vous n'avez qu'à écouter la basse : Lulli n'était pas homme à employer de ces dièses pour rien.

Je vais percer cet invincible cœur.

Que cette cadence finale est ridicule dans un mouvement aussi impétueux ! que ce trille est froid et de mauvaise grâce ! qu'il est mal placé sur une syllabe brève, dans un récitatif qui devrait voler, et au milieu d'un transport violent !

Par lui, tous mes captifs sont sortis d'esclavage :
Qu'il éprouve toute ma rage !

On voit qu'il y a ici une adroite réticence du poète. Armide, après avoir dit qu'elle va percer l'invincible cœur de Renaud, sent dans le sien les premiers mouvements de la pitié, ou plutôt de l'amour; elle cherche des raisons pour se raffermir, et cette transition intellectuelle amène fort bien ces deux vers, qui, sans cela, se lieraient mal avec les précédents, et deviendraient une répétition tout à fait superflue de ce qui n'est ignoré de l'actrice ni des spectateurs.

Voyons maintenant comment le musicien a exprimé cette marche secrète du cœur d'Armide. Il a bien vu qu'il fallait mettre un intervalle entre ces deux vers et les précédents, et il a fait un silence qu'il n'a rempli de rien, dans un moment où Armide avait tant de choses à sentir, et, par conséquent, l'orchestre à exprimer. Après cette pause, il recommence exactement dans le même ton, sur le même accord, sur la même note où il vient de finir, passe successivement par tous les sons de l'accord durant une mesure entière, et quitte enfin avec peine, et dans un moment où cela n'est plus nécessaire, le ton autour duquel il vient de tourner si mal à propos.

Quel trouble me saisit? Qui me fait hésiter?

Autre silence, et puis c'est tout. Ce vers est dans le même ton, presque dans le même accord que le précédent. Pas une altération qui puisse indiquer le changement prodigieux qui se fait dans l'âme et dans les discours d'Armide. La tonique, il est vrai, devient dominante par un mouvement de basse. Eh, dieux ! il est bien question de tonique et de dominante dans un instant où toute liaison harmonique doit être interrompue, où tout doit peindre le désordre et l'agitation ! D'ailleurs, une légère altération qui n'est que dans la basse peut donner plus d'énergie aux inflexions de la voix, mais jamais y suppléer. Dans

ce vers, le cœur, les yeux, le visage, le geste d'Armide, tout est changé, hormis sa voix : elle parle plus bas, mais elle garde le même ton.

Qu'est-ce qu'en sa faveur la pitié me veut dire ?
Frappons !

Comme ce vers peut être pris en deux sens différents, je ne veux pas chicaner Lulli pour n'avoir pas préféré celui que j'aurais choisi. Cependant, il est incomparablement plus vif, plus animé, et fait mieux valoir ce qui suit. Armide, comme Lulli la fait parler, continue à s'attendrir en s'en demandant la cause à elle-même :

Qu'est-ce qu'en sa faveur la pitié me veut dire ?

Puis tout d'un coup elle revient à sa fureur par ce seul mot :

Frappons !

Armide indignée, comme je le conçois, après avoir hésité, rejette avec précipitation sa vaine pitié, et prononce vivement et tout d'une haleine, en levant le poignard :

Qu'est-ce qu'en sa faveur la pitié me veut dire ?
Frappons !

Peut-être Lulli même a-t-il entendu ainsi ce vers, quoiqu'il l'ait rendu autrement : car sa note décide si peu la déclamation, qu'on lui peut donner sans risque le sens que l'on aime mieux.

..... Ciel ! qui peut m'arrêter ?
Achevons... Je frémis. Vengeons-nous... Je soupire.

Voilà certainement le moment le plus violent de toute la scène ; c'est ici que se fait le plus grand combat dans le cœur d'Armide. Qui croirait que le musicien a laissé toute cette agitation dans le même ton, sans la moindre transition intellectuelle, sans le moindre écart harmonique, d'une manière si insipide, avec une mélodie si peu caractérisée et une si inconcevable maladresse, qu'au lieu du dernier vers que dit le poète,

Achevons ! Je frémis... Vengeons-nous !... Je soupire.

le musicien dit exactement celui-ci :

Achevons, achevons. Vengeons-nous, vengeons-nous.

Les trilles font surtout un bel effet sur de telles paroles, et c'est une chose bien trouvée que la cadence parfaite sur le mot *soupire*.

Est-ce ainsi que je dois me venger aujourd'hui ?
Ma colère s'éteint quand j'approche de lui.

Ces deux vers seraient bien déclamés s'il y avait plus d'intervalle entre eux, et que le second ne finît pas par une cadence parfaite. Ces cadences parfaites sont toujours la mort de l'expression, surtout dans le récitatif français, où elles tombent si lourdement.

Plus je le vois, plus ma vengeance est vaine.

Toute personne qui sentira la véritable déclamation de ce vers jugera que le second

hémistiche est à contre-sens; la voix doit s'élever sur *ma vengeance*, et retomber doucement sur *vaine*.

Mon bras tremblant se refuse à ma haine.

Mauvaise cadence parfaite, d'autant plus qu'elle est accompagnée d'un trille.

Ah ! quelle cruauté de lui ravir le jour !

Faites déclamer ce vers à Mlle Dumesnil, et vous trouverez que le mot *cruauté* sera le plus élévé, et que la voix ira toujours en baissant jusqu'à la fin du vers. Mais le moyen de ne pas faire poindre le *jour !* je reconnais là le musicien. Je passe, pour abréger, le reste de cette scène, qui n'a plus rien d'intéressant ni de remarquable que les contre-sens ordinaires et des trilles continuels, et je finis par le vers qui la termine :

Que, s'il se peut, je le haïsse.

Cette parenthèse, *s'il se peut*, me semble une épreuve suffisante du talent du musicien : quand on la trouve sur le même ton, sur les mêmes notes que *je le haïsse*, il est bien difficile de ne pas sentir combien Lulli était peu capable de mettre de la musique sur les paroles du grand homme qu'il tenait à ses gages.

A l'égard du petit air de guinguette qui est à la fin de ce monologue, je veux bien consentir à n'en rien dire ; et, s'il y a quelques amateurs de la musique française qui connaissent la scène italienne qu'on a mise en parallèle avec celle-ci, et surtout l'air impétueux, pathétique et tragique qui la termine, ils me sauront gré, sans doute, de ce silence.

Pour résumer en peu de mots mon sentiment sur le célèbre monologue, je dis que si on l'envisage comme du chant, on n'y trouve ni mesure, ni caractère, ni mélodie ; si l'on veut que ce soit du récitatif, on n'y trouve ni naturel, ni expression : quelque nom qu'on veuille lui donner, on le trouve rempli de sons filés, de trilles et autres ornements du chant, bien plus ridicules encore dans une pareille situation qu'ils ne le sont communément dans la musique française. La modulation en est régulière, mais puérile par cela même, scolastique, sans énergie, sans affection sensible. L'accompagnement s'y borne à la basse-continue, dans une situation où toutes les puissances de la musique doivent être déployées et cette basse est plutôt celle qu'on ferait mettre à un écolier sous sa leçon de musique, que l'accompagnement d'une vive scène d'opéra, dont l'harmonie doit être choisie et appliquée avec un discernement exquis pour rendre la déclamation plus sensible et l'expression plus vive. En un mot, si l'on s'avisait d'exécuter la musique de cette scène sans y joindre les paroles, sans crier ni gesticuler, il ne serait pas possible d'y rien démêler d'analogue à la situation qu'elle veut peindre et au sentiment qu'elle veut exprimer, et tout cela ne paraîtrait qu'une ennuyeuse suite de sons, modulée au hasard et seulement pour la faire durer.

Cependant ce monologue a toujours fait et je ne doute pas qu'il ne fît encore un grand effet au théâtre, parce que les vers en sont admirables et la situation vive et intéressante. Mais, sans les bras et le jeu de l'actrice, je suis persuadé que personne n'en pourrait souffrir le récitatif et qu'une pareille musique a grand besoin du secours des yeux pour être supportable aux oreilles.

VARIANTE DANS LA SCÈNE DES NAÏADES AU IIe ACTE.
(à partir de la page 95, 3e accolade, 3e mesure)

A diverses époques cet intermède a subi des changements quant à l'ordre de succession et au nombre des morceaux. Voici la version que j'ai adoptée pour les exécutions d'*Armide* au Conservatoire Royal de Bruxelles: l'Ariette de la Naïade y est transposée d'une tierce mineure au grave.





(1) Toute cette ariette est publiée en *mi* dans le RÉPERTOIRE CLASSIQUE DU CHANT FRANÇAIS Nº 36.

Moderato. 58 = 𝅗𝅥

etc. jusqu'à la p. 101, 5e accolade.

Smorz.

pp

Allez immédiatement à la Scène V, p. 108.

N. B. — Cette variante supprime le Chœur „Ah quelle erreur quelle folie" (p. 96) et sa redite, ainsi que la petite pantomime en $\frac{3}{4}$ (p. 99).

ABRÉVIATION DE LA SCÈNE II DU IIIe ACTE.

(à partir de la page 124)

Dès les premières représentations de l'œuvre de Quinault et de Gluck, on a éprouvé le besoin d'abréger le long colloque d'Armide et de ses suivantes avant l'évocation de la Haine. Ainsi en témoignent les guillemets dans les livrets contemporains (in 4°). Les anciennes parties d'orchestre de l'Opéra, que j'ai consultées maintes fois de 1866 à 1870, contenaient plusieurs indications de coupures essayées à diverses époques. L'abréviation suivante, que j'ai adoptée pour les exécutions d'*Armide* au Conservatoire Royal de Bruxelles, me paraît la plus satisfaisante au double point de vue du drame et de la musique.





Observation: Les directeurs de Concert qui auraient l'intention de produire en public le chef d'œuvre de Gluck, sinon dans son intégrité, du moins dans son ensemble (ainsi que je l'ai fait à maintes reprises et toujours avec grand succès), me sauront gré, je le suppose, de trouver ici l'indication des parties de l'œuvre que j'ai l'habitude, en pareil cas, de retrancher, en dehors de celles comprises dans les deux modifications qui précèdent.

Au Ier Acte: L'Allegro de l'Ouverture, p. 2 à 7.
L'Air de ballet, p. 20 et le Chœur dansé qui suit, p. 41 à 51.

Au IVe Acte: Les pages 199 à 224. (Je transpose la Gavotte, p. 192 & 193, après la redite du Chœur *Voici la charmante retraite*, c'est-à-dire après la p. 198, et je passe *immédiatement* au Ve acte (après une pause d'une ou de deux minutes).

Au Ve Acte: Les trois premiers numéros du Divertissement, p. 238 à 253, comprenant la Chaconne, le Chœur dansé *Les Plaisirs ont choisi pour asile*, et la Gavotte gracieuse. Enfin les deux répliques du Chevalier danois et d'Ubalde, p. 279 & 280, plus la redite de la phrase de Renaud, *Trop malheureuse Armide*. On passe conséquemment, après la 6e mesure de la p. 279, à la scène dernière p. 281.

Avec *trois* entr'actes de six à sept minutes, l'exécution totale dépasse un peu deux heures et demie.

